

El maestro de Osormort

Joaquim Dols Rusiñol

El sistema de investigación establecido, jamás puesto en duda de modo abierto hasta el presente, propugna [1] esta visión de la pintura mural catalana del siglo XII:

Maestros de:	Número de obras	
Bohi	1	(2)
Tahull	2	
Sta. M. ^a de Tahull	3	(4)
del Juicio Final	2	(4)
Cardós	3	
Mur	2	
Pedret	4	(6)
Estahón	1	
Orcau	2	
Argolell	1	
Urgell	3	
Sta. Coloma	4	
Ginestarre	2	
Rosellón	2	
Polinyà	3	
Osormort	4	(6-7)
Pedrinyà	1	
Espinelves	2	
Barbarà	1	
Sant Iscle de les		
Feixes	1	
Sant Ponç de Corbera	1	
del Sant Sepulcre	1	

Es en verdad sorprendente la simplísima esquematización a que se ha llegado: si en principio nos admiramos de que sostenga el que veintidós maestros anónimos sean los autores de la decoración pictórica de los cuarenta conjuntos monumentales que computa, amén de cuatro tablas de procedencia local y otros tres mu-

rales en tierras de Aragón y Castilla [2], nuestra extrañeza aumenta cuando nos apercibimos de que a seis de ellos — los denominados Maestros de Osormort, Pedret, Santa María de Tahull, Cardós, Urgell y Polinyà — se les atribuye la realización de veinte obras, lo cual equivale a acaparar el 46,80 % del total.

Ahora bien, el transcurso de casi un cuarto de siglo ha redundado en la consecución de nuevos frutos dentro de esta línea y, así, en la actualidad, esos mismos veintidós pintores ya tienen un catálogo de cincuenta y cinco obras [3] que abarcan geográficamente el área italo-franco-hispana, siendo el resultado más positivo, sin duda, el hecho de que sólo siete de ellos — los anteriores, con la incorporación del Maestro del Juicio Final — copen ya veintinueve unidades, es decir, el 53,70 % del total.

Estas afirmaciones harían de la pintura románica mural catalana algo que, dentro de la historia del arte, no tendría parangón posible: es matemáticamente imposible que el azar

[1] WALTER WILLIAM SPENCER COOK y JOSÉ GUDIOL RICART: *Pintura e Imagineria Románicas*, Ars Hispaniae, t. VI. Ed. Plus Ultra, Madrid, 1950.

[2] A esta serie de obras se refiere la primera columna de cifras transcrita.

[3] Las nuevas atribuciones se han incluido entre paréntesis.

2 decida conservar más del 50 % de objetos artísticos de un estilo, región o época, representándolos en la producción de únicamente siete autores.

Pero no creemos que haya sido el azar, sino un enfoque personalizador, cuyo objetivo es el estudio del artista concebido como ente genial, situado al margen de su sociedad, creador de obras intemporales y apreciables en abstracto.

Por estas razones, el denominado Maestro de Osormort, tema central de nuestro estudio, debe ser considerado como símbolo ejemplar de ese planteamiento, por lo cual todo lo referido a él en particular, trascenderá inmediatamente a niveles genéricos.

Lógicamente, ante todo, debemos conocer con exactitud lo que se entiende por tal artista según la bibliografía fundamental: su catálogo, sus características estilístico-estéticas individualizadoras y su cronología absoluta.

Consecuencia directa de la admiración despertada por el descubrimiento consciente de la pintura románica catalana, su estudio se desarrolló, en un principio, reducido a la mera enumeración descriptiva de obras, siendo Josep Gudiol i Cunill [4] y Chandler Rathfon Post [5] testimonios excepcionales de esta fase; ello acentúa la importancia de calibrar adecuadamente una opinión dictada por aquél: «Són de notar certes coincidències de dibuix entre aquesta decoració mural i la de Sant Sadurní d'Osormort. Sobretot els caps de les figures ofereixen punts de contacte innegables» [6]. Canalizando sus encomiables esfuerzos por este camino del análisis estilístico, aquí tímidamente sugerido ya, el profesor Josep Gudiol i Ricart fue quien se dio a la tarea de organizar ese incoherente mundo, cuya única hilación admitida hasta el momento era la proximidad geográfica, rasero mantenido a lo largo de años por los investigadores tradicionalistas [7].

13 Dentro de su extensa bibliografía

al respecto [8], dos son las publicaciones cruciales, en cuanto significaron el inicio de una nueva etapa para los estudios medievales catalanes; por ello transcribimos sendos textos, complementarios mutuamente: «Són [les pintures d'Osormort] l'obra millor i més ben conservada d'un grup de pintures murals, estilísticament tan semblants, que, sense cap dubte, acusen la mà d'un mateix pintor, o almenys, d'un grup de pintors que treballaven sota una sola direcció. Formen aquest grup de pintures ultra les de l'obra de Sant Sadurní d'Osormort, les decoracions de Sant Martí del Brull, Sant Joan de Belcaire i Marenyà» [9].

[4] J. GUDIOL I CUNILL: *Descobriment de pintures romàniques en el Bisbat de Vic*, Rev. de la Asociación Artística-Arqueológica Barcelonesa, 1909, VI, páginas 142-143.

Id. *L'església del Brull i les seves pintures*, Estudis Universitaris Catalans, vol. III, 1909-10, 325-330.

Id. *La decoració pictòrica de l'absis de Sant Sadurní d'Osormort*, Butlletí del Centre Excursionista de Vic, vol. II, páginas 23-26.

[5] CHANDLER RATHFON POST: *A History of Spanish Painting*, vol I, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1930.

[6] J. GUDIOL I CUNILL: *Els Primitius*, Primera part - La pintura Mig-Eval catalana, vol. I, S. Babra, Barcelona, 1927, página 400.

[7] EDGAR WATERMAN ANTHONY: *Romanesque Frescoes*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1951, páginas 176-177.

[8] J. GUDIOL I RICART: *L'art de la Catalogne*, De la seconde moitié du nouveau siècle à la fin du quinzième siècle. Editions «Cahiers d'Art», 14, Rue du Dragon, Paris, 1937.

Id. *L'evolució de la pintura romànica a Catalunya*, pág. 7, Índice de Arte y Letras.

Id. J. Ainaud de Lasarte y Santiago Alcolea Gil. *Arte de España - Cataluña*, Ed. Seix Barral, S. A., Barcelona, 1955.

[9] J. PIJOÁN y J. GUDIOL I RICART: *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, Monumenta Cataloniae, vol. IV, Ed. Alpha, Barcelona, 1948, págs. 156-57.

«Es figura clave para afirmar la íntima relación estilística con los maestros de la región de Poitiers, puesto que su fórmula arranca directamente de la del genial decorador de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe. Las coincidencias entre las fórmulas pictóricas de ambos artistas pueden sólo explicarse con la formación técnica del pintor de Osormort en los andamios del maestro de Saint-Savin; no es suficiente el hecho de que ambos pintores retengan con gran fidelidad la fórmula estilística de un grupo de manuscritos iluminados poitevinos, entre los cuales, como señala Kuhn [10], destaca el de la vida de Santa Radegunda, obra anónima del siglo XI» [11].

Esta tesis ha sido llevada posteriormente por el propio profesor J. Gudiol al límite extremo de identificar en una única personalidad corpórea lo que en el *Ars Hispaniae* calificaba temerosamente aún de «pintor de Osormort», «maestro de Saint-Savin» y miniaturista anónimo.

No obstante, es aquélla, por relativamente moderada, la que ha sido admitida por los estudiosos que han tratado el tema con posterioridad, habiéndose limitado, bien a aceptarla plenamente, caso de Paul-Henri Michel [12] o Marcel Durliat [13], bien a matizar alguno de sus extremos, como Walter W. S. Cook [14].

Especial interés comporta, no obstante, dentro de esta línea, la actividad de Joan Ainaud de Lasarte [15], quien, respetando el esquema instaurado, ha buscado, en esencia, precisar su cronología, propugnando rebajarla hasta fines del siglo XI, aumentar el número de pinturas atribuibles, reivindicando los murales de Navata [16] — en contra de cuya idea se manifiesta el propio profesor Gudiol, para quien son obra tardía, ya del siglo XIII —, e intentar la concreción de las características que lo individualizan, literalmente: «Las figuras son de dimensiones muy diferentes,

las composiciones y las actitudes muy variadas. Las tonalidades son a base de ocre, terrosos y de un gris azulado. Son de tener en cuenta muy particularmente los ojos grandes, la forma de las cabezas y los peinados hacia atrás» [17].

Recapitulando, en la actualidad se halla unánimemente indiscutida la existencia del Maestro de Osormort, cuyo catálogo, jamás puesto en tela de juicio de modo abierto, consta, oficialmente, de seis obras — los conjuntos absidales catalanes de Osormort, El Brull, Bellcaire y Marenyà, la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe y las miniaturas del manuscrito de Santa Radegunda — amén de los murales de Navata, de aceptación problemática.

Por todo ello, se hace indispensable una revisión radical, que, regresando al punto de partida originario, a las obras románicas en cuestión, establezca una base racional constituida por los datos extraídos de un análisis minucioso, volitivamente frío y objetivo, que rechace toda concesión

[10] CHARLES L. KUHN: *Romanesque mural painting of Catalonia*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1930, pág. 48.

[11] Cf. nota 1, pág. 88.

[12] P. H. MICHEL: *La fresque romane*, Col. Ideès-Art, Ed. Gallimard, París, 1961, págs. 233-234.

[13] M. DURLIAT: *Art Catalan*, Editions Arthaud, París, 1963, pág. 159.

[14] WALTER W. S. COOK: *La pintura mural románica en Cataluña*, Col. Artes y Artistas. Inst. Diego Velázquez del C.S. I.C., Madrid, 1956, pág. 30-31.

[15] J. AINAUD DE LASARTE: *Pinturas españolas románicas*, Ed. Rauter, Barna, 1962.

Id. *La pittura romanica in Spagna*, I maestri del colore, 215. Ed. Fratelli Fabri, Milano, 1966.

[16] Id. *Pintura románica catalana*, Editorial Vergara, Barcelona, 1962, págs. 22-24.

[17] J. AINAUD DE LASARTE y A. HELD: *La pintura románica*, Historia visual del Arte. La pintura occidental, vol. 5, Editorial Vicens Vives, Barcelona, 1967, página 30.

4 a la literatura adjetivadora, y sea base firme para poder estructurar las posteriores interpretaciones.

Señalamos, desde un principio, apoyándonos en los resultados obtenidos, la evidente insuficiencia del método para-morelliano, abocado a una mera comparación anatómico-facial.

Creemos que la objetividad del investigador se centra en la aportación de puntos concretos referidos al estilo, técnica y estética de la obra analizada, pues la lectura de éstos siempre será subjetiva, y, por tanto, hará improcedente todo intento de discusión en el caso de que falten aquellos elementos de juicio básicos.

Sostenemos la realización de investigaciones abiertas, una de cuyas finalidades sea la de incitar activamente al diálogo, al intercambio de pareceres sobre cuestiones previamente determinadas, a la polémica constructiva.

Y a todas estas necesidades pretende responder nuestro subsiguiente estudio, mantenido siempre a un nivel ejemplificador.

Su objetivo: probar la inexistencia del Maestro de Osormort.

Sus limitaciones: prescindir de toda consideración cronológica.

Su método: el análisis detenido de las células que estructuran cada una de las realizaciones que le han sido atribuidas, para, posteriormente, efectuar su lectura por medio de tablas comparativas.

Análisis de las obras

Sant Sadurní d'Osormort

Ficha técnica. Ábside conservado sólo en su zona de muro semicircular. La superficie aparece estructurada en dos registros superpuestos, separados ambos a la altura del centro de la ventana axial por una triple franja cromática, que asimismo limitaba con la parte abovedada.

Dimensiones:

friso historiado inferior: 165 cm.

friso historiado superior: 170 cm.

franja delimitadora: 20 cm.

Lugar de su conservación: Museo Episcopal de Vic.

Quemadas en 1936-39, han sido posteriormente repintadas, por lo cual, las fuentes de trabajo fidedignas son las fotografías anteriores a este último atentado.

Temática. En el registro inferior se desarrolla, de izquierda a derecha nuestras, el ciclo de la Creación, narrado en cinco escenas: Creación del hombre (1), Introducción al Paraíso (2), Admonición divina sobre el árbol del Bien y del Mal (3), Pecado Original (4) y Reproches de Dios a Adán y Eva (5).

En el registro superior aparece un apostolado (6).

En la zona abovedada se supone la existencia de una figura de la Virgen entronizada, según se puede deducir de la inscripción existente en su base: ...GO MARIA.

Iconografía.

1. (Génesis, 2,7). Dios, de pie, se dobla adelante para insuflar la vida a Adán por medio de tres rayos incidentes en sus ojos, nariz y labios. Es una fórmula muy usada en el siglo XII.

2. (Génesis, 2,15). Es un tema muy raro [18], de tradición oriental: Dios, que había creado al hombre fuera del Paraíso, lo introdujo luego en él para que lo cultivase; el artista lo ha representado como un hermoso jardín de vegetación volutuosos.

3. (Génesis, 2,16-17). Tema e interpretación son usuales.

4. (Génesis, 3,1-8). Es la primera vez que aparece Eva, sin que se haya representado su creación, mostrándose ya indivi-

[18] «La peinture murale des XI et XII siècle ne nous offre que deux exemples; à san Vincenzo de Galliano, en Italie Septentrional, et à San Saturnino de Osormort, en Catalogne», pág. 178. Cf. n.º 12.



dualizada sexualmente frente a Adán: de pie, insinuante, le ofrece la fruta prohibida, representada por una manzana — motivo de ascendencia francesa. Es curioso que la serpiente no aparezca enrollada al árbol del Bien y del Mal.

5. (Génesis, 3,3-13). Sin peculiaridad destacable.

Anatomía.

Altura de las figuras:

Díos:	(1)	127 cm.
	(2)	131 cm.
Adán:	(2)	120 cm.
	(3)	112 cm.
Eva:	(2)	120 cm.
	(3)	112 cm.

Apóstoles:	154 cm.
------------	-----------	---------

Medida de las cabezas:

Díos:	(1)	19 cm.
	(2)	20 cm.
	(3)	18 cm.
Adán:	(1)	18 cm.
	(2)	16 cm.
	(3)	17 cm.
Eva:	(4)	19 cm.
Apóstoles:	33 cm.

Canon: 6-6,25 cabezas de altura.

Cabeza: todas, colocadas en un perfil de trescuartos, salvo la de Adán en la Introducción al Paraíso, de perfil puro, responden a un solo modelo, algo suavizado en el caso de Eva: óvalo rectangular de contornos rígidamente trazados.

Ojos: grandes y almendrados, su línea superior se prolonga en un pequeño trazo

en el lado próximo al espectador, mientras, en el opuesto, el perfil corta verticalmente el globo ocular.

Pupila: es un círculo negro adosado a la línea superior del ojo.

Cejas: son un doble y grueso trazo, ligeramente arqueado, enlazando el superior con el nacimiento de la nariz.

Nariz: recta, de tabique sumamente delgado formado por dos paralelas; sendos semicírculos — dos o tres — señalan sus aletas y extremo terminal. Una línea vertical indica el repliegue del labio superior.

Orejas: semicirculares, con un ángulo agudo en su interior, pueden reducirse a un mínimo arco de círculo, parecido a una gota, recorrido por un simple trazo.

Mejillas: marcadas cromáticamente con una mancha roja.

Frente: tres ondulantes líneas surcan siempre la de Dios, alta, reducidas a una en las del resto de figuras, estrechas.

Boca: triple arco de círculo enfilado el labio superior, el inferior cubre con un semicírculo la medida señalada por aquél; comisuras marcadas.

Cuello: varias líneas rojizas levemente curvadas, incididas por otra oblicua, indican la depresión del cuello en el inicio del busto.

Mentón: es un semicírculo tangente al labio inferior, del cual una horizontal lo separa.

Barba: contornea exclusivamente el rectángulo facial a base de una doble serie de líneas paralelas de trazo vertical.

Cabello: concebido como una masa de contorno semicircular, los cabellos, cual arcos de círculo, aparecen peinados hacia atrás y a ambos lados, sin una clara separación en el centro; presenta bien un flequillo de mínimos trazos verticales equidistantes, caídos perpendicularmente sobre la frente, bien unos pequeños mechones.

Sólo Dios y Eva lucen una melena que les cae sobre las espaldas.

Manos: grandes y rectangulares, de dedos delgados y largos, dotados de un movimiento autónomo, viene indicada su raíz con una doble línea, cuyo equivalente es la serie de pequeños trazos de la palma; las uñas se encuentran señaladas.

Pies: grandes y de largos dedos unidos de modo compacto entre sí, testimonian un especial cuidado en plasmar la rotundidad del tobillo, así como el juego de depresiones y abultamientos subsiguientes; asimismo las uñas se ven dibujadas. Todos se encuentran descalzos.

Desnudo: los cuerpos desnudos de Adán y Eva presentan una estudiada anatomía, reflejando los pectorales, costillas y esternón, el vientre abultado y el diafragma triangular, los músculos de las piernas, los repliegues de brazos y muslos, y la velloidad del sexo.

Lectura sociológica de la anatomía: la altura, el peinado, la frente y las orejas individualizan la figura de Dios frente a las restantes, dotándola de un aire de aristocrática superioridad intelectual, que sólo halla un cierto paralelo en los apóstoles: Adán y Eva, la humanidad en sí, son más toscos.

Lectura sexológica de la anatomía: aun cuando el esquema sea en el fondo único, es innegable la diferenciación sexual, llevada a cabo por medio de, aparte algún detalle fisiológico, suavizar los contornos, cambiar el peinado y dotar de cierta voluptuosidad a la figura de Eva.

Vocabulario anatómico.

Lenguaje de las manos: es importante percibirse de la carga de expresiva mímica que comportan las manos de todos los personajes, movidas de modo variado y suntuoso, tejiendo sus dedos un verdadero friso de sutiles soluciones, caracterizadas por la elegancia y la teatralidad.

Lenguaje de los pies: aun cuando se apoyen con firmeza en el suelo, planos o en oblicuo, el contraste de direcciones que establecen, viene dictado en razón del deseo de imprimir movilidad a los personajes, respetando su estabilidad.

Lenguaje de los rostros: siempre se desarrolla dentro de un esquema binario, en el cual las líneas de fuerza de ambos actúan de acuerdo ya sea para contrarres-

tarse (4), ya para desequilibrarse cargando el acento en el núcleo dramático (2).

Lenguaje de los cuerpos: las figuras, entendidas como masas corporales plásticas, pueden traducirse en general a líneas de fuerza verticales, apenas enlazadas entre sí; caso aparte es el de los desnudos, cuyos movimientos en espiral o proyecciones laterales son el polo opuesto de los personajes vestidos, dada su enorme expresividad.

Relación entre el número de actores y la superficie de la escena:

(1) . . . 2 figuras . . . 86 cm.

(4) . . . 2 figuras . . . 133 cm.

(5) . . . 3 figuras . . . 120 cm.

Movilidad/inmovilidad: las anatomías, en cuanto entes plásticos, aparecen en movimiento, agitadas sobre todo por sus extremidades, más rígidos los cuerpos siempre al estar ocultos bajo el peso de la indumentaria, con la ya anotada salvedad de Adán y Eva (4), contorsionados y gesticulantes.

Teatralidad/naturalidad: si en la actuación global puede aparecer un tanto oscurecida, es palpable la teatralidad que impregna todos los ademanes y poses de los personajes, fruto de larga meditación, con clara finalidad esteticista.

Materialidad/inmaterialidad: la adecuación a la realidad es incuestionable, lo cual implica el alejamiento de toda inmaterialidad deshumanizadora.

Tridimensionalidad: evidentemente perseguida, se ha conseguido por la conjunción estrecha de múltiples vías: la superposición de anatomías (2 y 6), el empleo de un adecuado programa de pies semiocultos y entrecruzados (6), la introducción de segundos planos de objetos sobre los cuales se recortan los cuerpos (2 y 4).

Volumen: problema estrechamente relacionado con el anterior planteamiento, su relación es concomitante, buscando huir de la sumisión a un único plano, ya sea a través de las propias figuras, reduciendo adecuadamente su anatomía a una compleja red de ondulantes líneas de fuerza entrecruzadas (4), ya por medio de encontrar en las vestimentas un insinuante lenguaje volumetrizador (6).

Un sencillo cromatismo, subordinado a la gráfica, contribuye a precisar el efecto volumétrico con su tratamiento de rostros, manos, pies y cuerpos.

Profundidad: éste es un punto crucial, puesto que nos patentiza, a la vez, una decidida afirmación por parte del artista de la realidad infranqueable del soporte, la cual lo mueve a negar la posibilidad de cualquier tipo de profundidad alienadora, deseo al que, por otra parte, coadyuva una innegable incomprensión de los recursos estilísticos provocadores de una atracción

óptica hacia el fondo, cual la puerta de la Introducción al Paraíso ejemplariza, al comunicar en horizontal dos escenas.

Perspectiva: como consecuencia directa de esa mezcla de incapacidad técnica y voluntad apriorística, la perspectiva no responde a una finalidad concreta, sino que, en el único caso en donde aparece (2), viene dada como inconsciente reutilización de un modelo previo.

Ambiente.

Tierra: es una franja bicromática (roja y verde), cuya grafía contrapone líneas rectas con otras onduladas, englobando pequeños matorrales.

Cielo: es el fondo monocromo (azul oscuro) existente encima de la anterior zona.

Vegetación: deviene uno de los apartados identificadores de la esencia última de esta obra, en razón de la curiosa proliferación de exuberantes árboles que aparecen en las escenas ambientadas en el Paraíso (3, 4 y 5), testimonio tanto de unas razones escenográfico-decorativas, como de un no callado interés por la naturaleza.

Arquitectura: la puerta antes mencionada (2), es el único ejemplo arquitectónico identificable, bien que sucinto por otra parte.

Accesorios.

Número: son, en verdad, inexistentes, pues se reducen a los elementos secundarios imprescindibles, con la única salvedad de la antedicha entrada al Paraíso.

Aureolas: circulares, de doble contorno (negro y blanco) e interior monocromo (rojo); la de Dios incluye una cruz de brazos blancos.

Atributos: cada apóstol porta una pequeña palmita.

Animales: se reducen a la serpiente, de inclusión obligada, aun cuando, no obstante, atestigüe un trato especial, señalando escamas y repliegues ventrales.

Vestimentas.

Tipología: se concreta a largas túnicas y mantos pasados por encima del hombro izquierdo, anudados a la cintura o cayendo lisos.

Pliegues: constituyen un lenguaje fundamental, puesto que a través de su estudiado grafismo se consigue gran parte de la volumetría de los cuerpos subyacentes: mientras la túnica trabaja las tensiones originadas en mangas, hombros, piernas, rodillas y entrepiernas, la misión del manto es la de perfilar la línea del cuerpo contraponiendo la verticalidad de uno de sus extremos con la ondulación ininterrumpida que va a lo largo de la espalda, abdomen y cadera.

Vuelo: algunas túnicas presentan un a

modo de vuelo en su parte baja, consistente en la elevación aislada de uno de sus extremos.

Orillos: mantos y túnicas se hallan, en general, movidos por uno o varios decorativos pliegues, hondamente geométricos, agilizadores de las propias figuras.

Ornamentación: sólo tres mantos adoptan una sencilla ornamentación, consistente en el empleo seriado de un triple punto blanco.

Lectura socialógica de su tipología: no patentiza ninguna diferenciación de status social, antes bien unitariamente aristocratiza a los personajes.

Lenguaje teatral de su tratamiento: la diversidad de modos de llevar las vestimentas, la común teatralidad en el movimiento de los pliegues, la elegancia gráfica de los orillos, casi todos ellos distintos, y la aristocracia que implica velar la mano izquierda (3), son sendas respuestas a un mismo afán teatralizador, ya comentado en anteriores apartados.

Composición.

Estructura de los registros: la narración se desarrolla de modo ininterrumpido en ambos registros, yendo más allá de la mera yuxtaposición de escenas, dado que en algunos casos personajes de dos de ellas se entrecruzan (1-2).

Plano/profundidad: impera el esquema de varios planos colocados paralelamente al básico de soporte.

Rectilineidad/curvilineidad: el predominio cuantitativo corresponde a las líneas rectas, pero la impresión de las curvas, si bien constreñidas a la zona inferior, es superior cualitativamente.

Relación entre los personajes: siempre se establece de modo binario, incluso en la escena donde intervienen tres personajes (5), empleando el recurso del mudo diálogo reiteradamente.

Relación de los personajes con el ambiente: inexistente, en razón de la consideración de éste como escenografía subsidiaria.

Agrupación de las escenas: la norma, quebrantada en un solo caso (2), es la agrupación centrípeta con un eje central imaginario.

Binomio figuración-soporte: la narración figurativa se extiende siempre paralela al soporte, desarrollando su ciclo dramático de la Creación de izquierda a derecha nuestras.

Binomio figuración-marco: todos los personajes encajan dentro de los límites que les impone el marco.

Proporción figuración-marco:

Dios: (2) 131/165 cm.: 1/1,25.
Adán (Eva): (2) . . . 120/165 cm.: 1/1,35.
Apóstoles: 154/170 cm.: 1/1,1.

8 *Ornamentación.* El intradós de la ventana axial, así como el arco de acceso al ábside, aparecen decorados con motivos vegetales estilizados, concretamente un tallo formando óvalos enfilados, de simétricas hojas, todo ello muy lineal, y con una especie de contario de puntos blancos.

Inscripciones. Aparecen abundantes inscripciones redactadas en caracteres latinos: en la franja de separación entre la bóveda y el apostolado, se conservaban dos:

en el eje: ...GO MARIA

a la izquierda de la ventana: JACOB

A su vez, la franja de separación del ciclo de la Creación presentaba una serie ininterrumpida de inscripciones referentes a cada una de las escenas, de izquierda a derecha nuestras:

primera:

...AVIT DOMINVS HOMINEM DE
completada sobre la cabeza de Adán con:
LIMO TERRE ET INSPIRAVIT IN FACIEM
EIVS

segunda:

VBI DOMINVS MISIT ADAM IN PARADISO

tercera:

junto al hombre: ADAM

cuarta:

VBI DIABOLVS TEMTAVIT ADAM

quinta:

VBI DIXIT DOMINVS AD ADAM VBI ES
completada dentro de la propia escena con:
VBI ABSCONDERVNT ADAM ET EVA

Técnica.

Procedimiento: se trata de un «fresco secco».

Gama cromática: la paleta empleada incluye el ocre, rojo, negro, blanco y azul.

Impacto cromático general: es difícil imaginar el color dominante antes del incendio y posterior repintado, mas seguramente serían el azul y el rojo.

Contornos: se han señalado vivamente en rojo y negro, contribuyendo a producir la impresión de reciedumbre caligráfica que exhala el conjunto.

Psicología. Debemos leer en esta obra, más allá de la mera enumeración de características individualizadoras, el testimonio de una personalidad bastante bien precisada, cuyas principales constantes psicológicas son:

- una encomiable capacidad expresiva.
- una mentalidad esencialmente teatral.
- un concepto pictórico calificable de lineal, por cuanto reduce a grafismo la casi totalidad de elementos empleados en su lenguaje plástico.
- un cuidado especial por la figura femenina.
- un incitante sentido del erotismo.

- una elegancia para-aristocrática.
- unos evidentes móviles pedagógicos.
- una encomiable cultura, como la serie de inscripciones en correcto latín, ejemplarizables en la de la Creación del hombre: es la transcripción casi literal de Génesis 2,7: Formavit [igitur] Dominus [Deus] hominem de limo terrae et inspiravit in faciem eius [spiraculum vitae].
- unos conocimientos iconográficos sorprendentes por su carácter contradictorio, dado que, junto a exhibiciones de sutileza, cae en lagunas increíbles, cual es el olvido de la creación de la mujer.



Santa María de El Brull

Ficha técnica. Ábside conservado casi en su totalidad, dado que presenta los dos registros superpuestos que cubrían su muro semicircular, así como fragmentos de la decoración figurativa existente en su bóveda y arco toral de acceso.

Dimensiones: friso inferior: 235 cm.
friso superior: 130 cm.

Lugar de su conservación: Museo Episcopal de Vic.

Restauradas por Cividini, se encuentran en un aceptable estado.

Temática. En el registro inferior, recorrido por cinco hornacinas excavadas dentro del mismo grueso del muro, se desarrolla el ciclo de la Creación, concretamente con una escena en cada una de ellas, de izquierda a derecha nuestras: Creación del hombre y de la mujer (1), Pecado Original (2), Adán y Eva esconden avergonzados su desnudez ante Dios (3), Expulsión del Paraíso (4) y Adán y Eva trabajando la tierra (5).

En la zona superior se halla el ciclo de la Infancia de Jesús, descrito en cuatro episodios, iniciados asimismo a nuestra izquierda: Natividad (6), Anunciación a los

10 pastores (7), Epifanía (8) y Presentación al templo (9).

La bóveda presentaba un Pantocrátor rodeado por los Tetramorfos (10), presidiendo el conjunto. Hoy sus vestigios informes se han trasladado a un plafón rectangular plano.

En el intradós del arco de triunfo, sendos santos enmarcan el ábside; desdibujado el del lado de la Epístola, por contra, el simétrico del Evangelio, femenino, se muestra con mayor nitidez (11).

Iconografía.

1. (Génesis 2,7 y 2,18-24). Dios, de pie, inclinándose ligeramente hacia adelante, crea al hombre, mientras la figura de Eva surge debajo. La unificación de estas dos escenas en una solución incoherente y al margen de los textos bíblicos, habla de una mínima capacidad intelectual.

2. (Génesis 3,1-8). Eva aparece identificada anatómicamente con Adán, de acuerdo con la idea de que la diferenciación fisiológica tuvo lugar sólo después del pecado, no con anterioridad; esta «masculinización» de la mujer sería la plasmación de su naturaleza para-divina, que perdería luego, y, en consecuencia, se «feminizaría» [19].

La serpiente se enrosca en el árbol fatídico, un manzano tal vez.

3. (Génesis 3,7-9). Es el instante en que nuestros Padres buscan con qué esconder sus desnudeces.

4. (Génesis 3,22-24). Es destacable que las túnicas de Adán y Eva presenten como unos mechones a lo largo de su superficie, alusión a las «tunicae pelliceae» de que habla el Génesis 3,21.

5. (Génesis 3,17-19). Es muy interesante el hecho de que no sea sólo el hombre quien trabaje la tierra con un hazadón, sino incluso la mujer.

6. La fórmula adoptada es, evidentemente, la sirio-bizantina, mostrando a María y Jesús acostados, mientras José duerme sentado.

7. (Lucas 2,8-15). Sigue el modelo del ángel anunciando la nueva a un grupo de tres pastores.

8. (Mateo 2,1-12). En número de tres, presentan al Niño sus ofrendas en pequeños recipientes.

9. (Lucas 2,22-40). Es la Virgen quien entrega a Jesús al viejo Simeón.

Anatomía.

Altura de las figuras:

ciclo de la Creación:

Adán (2) 139 cm.

Eva (2) 132 cm.

Dios (4) 141 cm.

ciclo de la Infancia de Jesús:

María (9) 101 cm.

Ángel (7) 112 cm.

Rey Mago (8) 132 cm.

Medida de las cabezas:

ciclo de la Creación:

Adán: (1) 19 cm.

(2) 19 cm.

(3) 17 cm.

(4) 14 cm.

(5) 19 cm.

Dios: (1) 21 cm.

(2) 16 cm.

(3) 17 cm.

ciclo de la Infancia de Jesús:

promedio ~ 17 cm.

Canon:

8 cabezas en el registro inferior.

6 cabezas en el registro superior.

Cabeza: el perfil de trescuartos domina cuantitativamente, mas también es posible hallar perfiles puros (4) y frontalidades totales (11); el tipo-base es único — óvalo rectangular muy alargado —, pudiendo presentar sus contornos más o menos rígidos.

Ojos: grandes y almendrados, su línea superior se prolonga en un acusado trazo por el lado cercano al espectador, cortado brutalmente en el extremo opuesto por el perfil.

Pupila: círculo negro tangente al trazo superior del globo ocular.

Cejas: doble línea, arqueadas y equidistantes.

Nariz: recta y larga, de tabique delgado formado por dos paralelas, su raíz se encuentra más arriba del punto de incidencia de las cejas; termina en un triple semicírculo; el pliegue del labio superior viene indicado por una mínima raya.

Orejas: semicirculares, con una delicada curva en su interior, se convierten en un simple arco de círculo, cual una gota, en el caso de que la cabellera las cubra.

Mejillas: cromáticamente señaladas.

Frente: corta, se ve surcada por unos pliegues ondulantes.

Boca: el dibujo del labio superior puede reducirse a un triple arco de círculo enfilado, de comisuras marcadas, a la vez que el inferior a un amplio semicírculo.

Cuello: una serie de arcos oblicuos representan sus tensiones muscular-epidérmicas.

Mentón: separado con una horizontal del labio inferior, se señala con un semicírculo tangente a aquél.

Barba: formada por una doble serie de líneas negras paralelas entre sí y perpendiculares al perfil, la barba se adapta a éste perfectamente.

[19] PIERRE GÉLIS y HENRI LAFFILÉE: *La peinture decorative en France du XI a XIII siècle*, París, 1889.

Cabello: un perfil ondulado e ininterrumpido, grueso, delimita la masa capilar de cromatismo uniforme, mostrando un peinado con raya en el centro y cabellos dirigidos hacia ambos lados; el flequillo puede ser de pequeños mechones o a base de diminutas líneas cayendo verticales sobre la frente.

Manos: pequeñas, rectangulares, concebidas cual compactas masas, sus dedos son puntiagudos y delgados; toscas, careciendo de modelado alguno, no evidencian el dibujo de las uñas.

Pies: pequeños y triangulares, apuntados, generalmente, hacia abajo en un ángulo de 45°; sus dedos se exhiben aislados y con las uñas precisadas, se representa asimismo el tobillo. Sólo en el ciclo de la Creación se presentan desnudos.

Desnudo: de esquemática interpretación, se reduce a las costillas, pectorales y prominencia abdominal.

Lectura sociológica de la anatomía: la altura, sobre todo en el registro superior, y el rostro, barbado en los seres importantes y venerables (Dios, San José, Reyes, ...), son elementos de tipo sociológico.

Lectura sexológica de la anatomía: la interpretación más delicada del esquema fisonómico se aplica de modo indistinto a las mujeres — con posterioridad al Pecado Original — o a los hombres.

El caso de la indiferenciación de Adán y Eva en la escena (2) ya ha sido suficientemente tratado con anterioridad.

Vocabulario anatómico.

Lenguaje de las manos: se caracteriza por su torpeza y radical inexpressividad, al mantener los dedos unidos de modo muy compacto y predominar los puños cerrados, siendo ejemplar el caso extremo de que en la escena (4) no se vea una sola mano, escondidas todas ellas.

Lenguaje de los pies: recurso vivificador asimismo ignorado hasta el límite de no sólo seriar estereotipadamente los pies sino incluso quitarles toda idea de veracidad: ni siquiera hablan de soportar el peso anatómico.

Lenguaje de los rostros: no hay un esquema prefijado, componiendo las líneas de fuerza faciales, inexpressivas radicalmente, de acuerdo con una incoherente multiplicidad de burdas soluciones.

Lenguaje de los cuerpos: rígidos, se mueven como piezas de cartón-piedra, carentes de flexibilidad.

Relación entre el número de actores y la superficie de la escena:

(1) . . . 3 figuras . . . ~ 80 cm.

(3) . . . 3 figuras . . . ~ 80 cm.

(4) . . . 3 figuras . . . ~ 80 cm.

Movilidad/inmovilidad: la inmovilidad,

dado su predominio total, entra ya de pleno en el apartado del hieratismo, privado de todo significado humano, por más que las figuras pretendan agitarse.

Teatralidad/naturalidad: es interesante calibrar la errónea y absurda plasmación plástica que, de unos recursos hondamente teatrales (4 ó 7, p. ej.) ha hecho, significativa de una incomprensión a nivel conceptual y sensitivo.

Materialidad/inmaterialidad: a pesar de estos defectos, se ha buscado infundir realismo materializador a los personajes.

Tridimensionalidad: esencialmente inexistente, reduce el mural a la trasposición plástica del plano del soporte arquitectónico: así, cualquier superposición deviene convertida en la mera compartimentación lineal-cromática de una sola unidad.

Volumen: es crucial atestiguar cómo, empleando el lenguaje preciso para conseguirla, jamás se ha logrado la impresión volumétrica; la razón reside en la mentalidad gráfica y para-geométrica del artista. Ni tan sólo el cromatismo ha acudido, en verdad, en ayuda de la rigurosidad lineal.

Profundidad: la incongruente yuxtaposición de escenas en donde los personajes, aprovechando hornacinas y ventanas, alcanzan una perfecta impresión óptica de profundidad (1, 3 y 5), con aquellas otras donde el plano de base predomina, testifica la ineptitud del pintor, a la vez que su innegable subsidiaridad estilística.

Perspectiva: es inusitada.

Ambiente.

Tierra: consiste es una franja delimitada por líneas onduladas, con una doble serie de matorrales separados por un segundo trazo — dos líneas paralelas esta vez — centrado y equidistante con respecto a los extremos.

Cielo: únicamente aparece en el registro inferior, consistente en la superposición de una triple banda cromática (emplea el amarillo, rojo y azul).

Vegetación: se han introducido, temáticamente obligados, elementos vegetales en las tres primeras escenas de la Creación, mas son de interpretación anodina y carente de sensibilidad.

Fondos geométricos: las escenas del ciclo de la Infancia de Cristo se proyectan sobre un fondo geométrico simplísimo, consistente en un cuadrículado de centros explícitos.

Accesorios.

Número: aun cuando su origen no sea volitivo, sino antes bien coaccionado por el propio tema o la iconografía, debemos reconocer la relativa abundancia de elementos secundarios (pesebre, trono, ara...).

12 Aureolas: son un círculo monocromo (rojo) liso.

Animales: la serpiente, estilizada e informe masa, es el único ejemplar, carente de todo interés.

Trono: el Pantocrátor se sentaba en un trabajado sitial, de laterales ornados y rico almohadón.

Vestimentas.

Tipología: Dios, los ángeles, José y Jesús visten túnica larga y manto, apareciendo calzados los del friso superior.

Adán y Eva (4 y 5) muestran solamente una larga túnica.

Los Reyes lucen túnica corta, calzas, manto caballeroso, calzado y bonete, mientras los pastores — salvo uno que se limita a cambiar el modelo de tocado — prescinden del manto tan sólo.

María viste una larga túnica y un manto que le cubre la cabeza, encontrándose calzada asimismo.

Pliegues: aun cuando la red gráfica de pliegues volumetrizadores se encuentra reiterada, traicionan su finalidad en cuanto no se amoldan a cuerpo alguno, convertidos en un mero juego autónomo, de desarrollo vertical y rígido, que apenas llega a señalar la prominencia de rodillas y hombros.

Todo ello, como puede ser la línea del dorso, parece fruto de una actividad mimética, condicionada por un modelo previo a seguir.

Vuelo: inexistente.

Orillos: trazados unitariamente por una recta.

Ornamentación: se reduce al motivo que presentan las túnicas de Adán y Eva (4).

Lectura sociológica de la tipología: es evidente la segregación histórica efectuada, por una parte, entre los personajes de ascendencia divina y los simples santos, mientras por otra, entre ellos y el pueblo llano (pastores), símbolo de una abierta actitud pro-aristocrática.

Lenguaje teatral de su interpretación: salvo el detalle de la mano izquierda de Dios velada (3), es inútil buscar teatralidad alguna en el tratamiento de los ropajes, puesto que han sido tratados al margen de toda estética.

Composición.

Estructura de los registros: la narración se desarrolla de modo ininterrumpido en la zona superior, adaptándose al juego de aislantes hornacinas en la inferior.

Plano/profundidad: es rotundo el dominio del plano único arquitectónico, pues a él mismo debemos atribuir la inclusión en diagonal de ciertas figuras (1, 3 y 5).

Rectilinidad/curvilíneidad: las líneas rectas ejercen una dictadura absoluta.

Relación entre los personajes: masas corpóreas yuxtapuestas en el espacio, su único vehículo de conexión es la mímica, y, en especial, la actividad colectiva.

Relación entre los personajes y el ambiente: radicalmente nula.

Agrupación de las escenas: se adecuan siguiendo un doble esquema normativo, centrípeto y con un eje central de simetría siempre — excepción de (4) —: uno, binario (1, 2, 7, 8 y 9); el segundo comportando cuatro líneas de fuerza, mutuamente equilibradas (3 y 5).

Binomio figuración-soporte: ambos ciclos bíblicos se desarrollan en paralelo al soporte, de izquierda a derecha nuestras.

Binomio figuración-marco: mientras en el friso historiado inferior los personajes suelen adaptarse al marco, si bien no todos (1, 3 y 5), en el superior, por contra, son patentes las toscas subversiones, con individuos (8) de anatomía cortada brutalmente por depasar los límites impuestos.

Proporción figuración-marco:

Dios (4)	141/200 cm. : 1/2.
Adán (2)	139/200 cm. : 1/2.
Rey (8)	132/130 cm. : 1/1.

Ornamentación. Una estilizada vegetación decora la primera ventana del friso de la Creación (1); las columnas y capitales existentes entre las hornacinas, así como el intradós de los arcos exteriores de éstas, aparecían ornamentados cromáticamente.

Inscripciones. Sólo resta un mínimo fragmento en el arco del triunfo, zona del intradós a nuestra izquierda, referente a la Santa adyacente: ...ES.

Técnica.

Procedimiento: se trata de un fresco.

Gama cromática: emplea el ocre, azul, amarillo, blanco, negro y rojo.

Impacto cromático general: el azul y el rojo predominan.

Contornos: delimitados en rojo y negro.

Psicología. Las características esenciales del autor de este mural, individualizadas a lo largo del antecedente análisis, son:

- la frialdad inexpressiva.
- la estaticidad tosca.
- la incomunicación con el espectador.
- la ausencia de todo sentido de elegancia, teatralidad o erotismo.
- el culto desmesurado a la grafía.
- el concepto lineal de la pintura.
- una cultura iconográfica amplia, coherente dentro de todo, bastante fiel a los textos y con ciertas peculiaridades de interpretación (1, 2 y 5).



Sant Joan de Bellcaire

Ficha técnica. Ábside del cual restan escasos vestigios, pertenecientes a las zonas abovedada y de muro semicircular, en su parte alta, separadas por una cenefa donde se contraponen las líneas rectas extremas con la ondulación de las interiores. Se puede suponer con lógica la existencia de, por lo menos, un segundo registro historiado debajo del subsistente.

Trasladadas las pinturas a tela, se conserva en el Museo Diocesano de Gerona un plafón rectangular que ha convertido en plana la primigenia superficie curva.

Dimensiones: 257×180 cm.

Un segundo fragmento se encuentra en la colección barcelonesa de Antonio Batlló, limitado al registro de la zona de sustentación.

Dimensiones: 153×104 cm.

Reconstruidas, más que restauradas, de las pinturas murales sólo puede considerarse subsistente el rostro y perfil del busto del segundo apóstol por la derecha, del Museo Diocesano de Gerona. Son las fotografías realizadas antes del arranque la única base documental posible de trabajo, a las cuales nos referiremos en adelante.

Temática. Se trata del Pentecostés: en el área abovedada, una representación de la Divina Trinidad preside el conjunto, conservándose de ella tan sólo parte de la figura de Dios Padre (1) y el Espíritu Santo (2); los rayos iluminados atraviesan la delimitación compositiva para incidir sobre el apostolado reunido en la zona inferior: de él se conocen las cuatro figuras del Museo Diocesano de Gerona (3) y las dos de la colección Batlló (4).

Iconografía.

Pentecostés (Hechos 2,1-41). Adopta el modelo que prescinde de la inclusión de la Virgen — en otro caso centraría el grupo de apóstoles — e incluye al Espíritu Santo en forma de paloma, de acuerdo con los textos bíblicos.

Anatomía.

Altura de las figuras: los apóstoles son los únicos mensurables con garantías:
~ 145 cm.

Medida de las cabezas: ~ 23 cm.

Canon: ~ 6,3 cabezas de altura.

Cabeza: de óvalo rectangular, todas se presentan en un perfil de trescuartos; el modelo es único, de gruesos y geométricos contornos.

Ojos: grandes y almendrados, prolongan la línea superior en un trazo recto por el lado cercano al espectador.

Pupila: círculo negro tangente a la línea superior del globo ocular.

Cejas: arcos de círculo en negro, muestran una segunda línea, paralela, de apoyo volumétrico.

Nariz: de tabique nasal un tanto ancho, limitado por dos trazos rectos y equidistantes, termina en un triple arco de círculo. Su raíz se prolonga más arriba del punto de contacto con las cejas; una pequeña prolongación significa el repliegue muscular del labio superior.

Orejas: de diseño semicircular, jamás ocultas por el cabello, tienen sus extremos puntiagudos; el interior se ve recorrido por un ángulo agudo.

Mejillas: expresadas cromáticamente mediante una mancha roja.

Frente: muy estrecha, atravesada por una línea ondulada.

Boca: su esquema es un triple arco de círculo enfilado para el labio superior, y un cuarto, equivalente a los anteriores, para el inferior; comisuras fuertemente marcadas.

Cuello: muestra una simple línea paralela al escote de la túnica.

Mentón: un semicírculo, tangente al labio inferior, lo señala, encontrándose separado de éste por medio de un trazo horizontal.

Barba: se ha realizado por medio de una doble red de trazos paralelos, perpendiculares al contorno facial.

Cabello: sobre una masa semicircular de perfiles muy nítidos, se presentan los cabellos dibujados a modo de negros radios curvados de una imaginaria circunferencia; un flequillo de líneas pequeñas y perpendiculares cae sobre la frente de los personajes. Todos exhiben el mismo tipo de peinado corto.

Manos: grandes y rectangulares, son sus dedos largos y autónomos, terminados en punta; el pulgar presenta un singular desarrollo en longitud. El nacimiento de los dedos se indica con una raya, mientras la palma contiene una apretada serie de líneas paralelas.

Pies: tendiendo a pequeños, son de esquema rectangular, apareciendo los dedos señalados únicamente con una línea; muy toscos, todos se hallan descalzos.

Lectura sociológica de la anatomía: se han interpretado las figuras de los apóstoles y de Dios con una idéntica mentalidad.

Lectura sexológica de la anatomía: es imposible efectuarla.

Vocabulario anatómico.

Lenguaje de las manos: concebidas como una masa indivisible y compacta, las

manos quieren moverse con expresividad, pero por ello, así como por su rigidez geométrica y la vulgaridad de sus estereotipados ademanes, fracasan radicalmente en el empeño.

Lenguaje de los pies: la más absoluta anodinidad rige sus movimientos y actitudes, puesto que, si bien no han sido interpretados estéticamente, tampoco, si quiera, han sido empleados funcionalmente como sustentantes de un peso.

Lenguaje de los rostros: viene subordinado a un eje de simetría que comporta siempre dos rostros afrontados y equivalentes, hondamente inexpressivos, estableciendo un monótono ritmo único a lo largo de todo el apostolado.

Lenguaje de los cuerpos: traducibles a líneas de fuerza verticales, su quietud, rigidez y compartimentación geométrica, originan un impacto de frialdad estática.

Relación entre el número de actores y la superficie de la escena:

(3) . . . 2 figuras . . . 104 cm.

Movilidad/inmovilidad: la inmovilidad es agobiante, pues ni siquiera las extremidades se proyectan lejos del tronco con agilidad, sino que permanecen asidas a él como si de un engranaje de piezas se tratase.

Teatralidad/naturalidad: consecuencia lógica de la premisa antecedente, la característica definitoria de los cuerpos cae fuera de esta clasificación.

Tridimensionalidad: es absolutamente inexistente, pues las anatomías son totalmente planas, sin dar impresión de modelado ninguna de sus superposiciones, formando una unidad indistinta con el fondo.

Volumen: enlazando con la anterior idea, este mural puede interpretarse como un organigrama de componentes geométricos: cuadrados, rectángulos, trapecios, semicírculos, etc.

Explicable, tal vez, a la luz de un lenguaje estilístico incomprendido, hallamos un sencillo cromatismo en el rostro, cuya finalidad aparente es la de infundirle volumen.

Profundidad: no hay que esforzarse en demostrar su ausencia total: el fondo es la traducción pictórica del soporte arquitectónico.

Perspectiva: asimismo ignorada.

Ambiente.

Mundo divino: es un simple fondo uniforme, sin mardorla, ni estructura alguna.

Fondo geométrico: entre los cuerpos de los apóstoles se establece una estructura geométrica sencilla, consistente en un irregular tramado de rectángulos y cuadrados, jugando para su vivificación decorativa con

los contrastes cromáticos de verde, azul y rojo.

Accesorios.

Número: inexistente, a excepción del pobre trono de Dios Padre (1), de inclusión obligada por la iconografía.

Aureolas: circulares, de doble contorno (azul y rojo) e interior monocromo (amarillo).

Vestimentas.

Tipología: todos los personajes visten túnicas largas y mantos colocados por encima del hombro derecho y atados a la cintura.

Pliegues: son junto con el dibujo de los contornos, dos piezas cruciales utilizadas por la grafía para conseguir una geométrica desvolumetrización de los cuerpos: las líneas que aparecen allí donde sabemos se producen tensiones anatómicas, no expresan este hecho real, sino que, desprovistas de toda significación naturalista, se convierten en meros gestos autónomos.

Son las vestimentas quienes, en verdad, confieren a los cuerpos su carácter de tablero de piezas planas.

Vuelo: carecen de él.

Orillos: la calidad de inhumana rigidez de los perfiles viene corroborada por la ausencia, salvo una tímida excepción en la túnica de Dios Padre, de cualquier motivo que los anime.

Ornamentación: carecen totalmente.

Lectura sociológica de la tipología: no es posible.

Lenguaje teatral de su tratamiento: en las vestimentas se prescinde de toda intención diversificadora, elegante o agradable: son formas puras reiteradas, sin ningún afán teatralizador.

Composición.

Estructura de los registros: unidos por las lenguas de fuego que atraviesan la franja que los separa, las figuras que engloban han sido yuxtapuestas.

Plano/profundidad: un único plano, el de soporte material, condiciona y domina la totalidad del mural.

Rectilineidad/curvilineidad: las líneas rectas ejercen su imperio a todos niveles, desde el pequeño fragmento, pasando por la figura humana, hasta llegar a la verticalidad de la venida del Espíritu Santo.

Relación entre los personajes: es binaria, con un imaginario eje de simetría central.

Relación de los personajes con el ambiente: inexistente.

Agrupación de las escenas: los núcleos binarios aparecen estructurados centrámente.

Binomio figuración-soporte: la ordena-

ción figurativa ha sido, más que paralela, directamente identificada con el soporte. 15

Binomio figuración-marco: la sumisión a los límites establecidos para los personajes es perfecta.

Proporción figuración-marco:

Apóstoles (4) . . . ~ 145/153 cm.: 1/1.

Ornamentación. Se desconoce.

Inscripciones. No han subsistido, en caso de que las hubiera.

Técnica.

Procedimiento: es un «fresco secco».

Gama cromática: emplea el rojo, verde, azul, negro, blanco, amarillo y ocre.

Impacto cromático general: el rojo y el azul dominan el conjunto.

Contornos: muestran una extraña doble línea, roja una, azul la segunda.

Psicología. De acuerdo con las características especificadas hasta aquí, la personalidad del artista que ejecutó este mural se caracteriza por:

- voluntad de desmaterialización.
- rigidez suprahumana que imposibilita toda consideración sobre elegancia, aristocracia y dramatismo.
- culto exacerbado a la grafía.
- concepto lineal de la pintura.
- lenguaje plástico fundamentado exclusivamente en la geometrización.



Sant Esteve de Marenyà

Ficha técnica. Abside conservado sólo en la zona del muro semicircular. Organizado en dos registros superpuestos, historiados ambos, se conectan a la altura del centro de la ventana axial.

Dimensiones:

friso historiado inferior: 120 cm.

friso historiado superior: 120 cm.

Lugar de su conservación: In situ.

En un estado bastante precario de conservación, presentan sólo cuatro compartimentos factibles de un estudio estilístico, reduciéndose el resto a ser meros testimonios informes e ilegibles; no obstante, su carácter de autenticidad, ajena a repinte alguno, les confiere un valor histórico y plástico encomiable.

Temática. El registro inferior es el único que permite una lectura segura en este sentido, mostrando, de izquierda a derecha nuestras, la escena del martirio de San Esteban (1), desarrollada entre el hastial y la ventana, mientras el Calvario (2) y la visita de las tres Marías al sepulcro de Cristo (3) se encuentran simétricamente descritos en el lado opuesto.

El registro superior es una larga yuxtaposición de incomprensibles fragmentos, interpretables, no obstante, como parte del ciclo de la Vida de Jesús, puesto que, partiendo de nuestra izquierda, tras un personaje confuso (4), identificamos lo

que sea tal vez una Natividad (5), seguida de un tercer episodio, cercano a la ventana ya, del cual restan tan sólo dos pies — Anunciación a los pastores (?) — (6); al otro lado se percibe inequívocamente un milagro de Cristo (7), un cuerpo girado y dirigido en dirección a la nave (8) y, finalmente, una composición de aventurada interpretación como la Presentación al templo (9).

Iconografía.

1. Fielmente transcribe la leyenda del martirio, llegando a precisar pequeños detalles como el referente a los ropajes.

2. Se ha adoptado para su representación la fórmula historiada que incluye a la Virgen y San Juan, los dos ladrones, Longinos y Estefatón.

Si bien ha respetado el ritmo simétrico en la colocación de María, Juan y los dos soldados, equidistantes del eje representado por Cristo crucificado, por contra, ha dispuesto los dos ladrones en un extremo, a su izquierda, irregularidad extraña.

La cruz es latina.

Los brazos de Cristo son pretendidamente desmesurados en longitud, clavados por las manos.

3. Para simbolizar la Resurrección de Cristo, se ha elegido la escena en que el ángel señala el sepulcro vacío a las tres Marías portadoras de perfumes.

Anatomía.

Altura de las figuras:

Cristo crucificado	(2) ...	115 cm.
Cristo vivo	(7) ...	112 cm.
Virgen María	(2) ...	90 cm.
San Juan Evangelista	(2) ...	100 cm.
Longinos	(2) ...	90 cm.
lapidadores	(1) ...	110 cm.
hombre	(7) ...	98 cm.

Medida de las cabezas: todas presentan un promedio de 13,5 cm.

Canon: 7,5-8 cabezas de altura.

Cabeza: aparecen colocadas unitariamente en un perfil de trescuartos, aparte del curioso escorzo de San Esteban, que la contorsiona violentamente hacia arriba, y la salvedad del perfil puro de uno de sus asesinos; responden a un modelo de óvalo rectangular y contornos gruesos, acentuados con mayor rigidez en los hombres que en las mujeres.

Ojos: almendrados, grandes, cortados por el perfil en el punto más alejado del espectador; la línea superior se prolonga en un sucinto trazo.

Pupila: círculo negro adosado a la parte superior del ojo.

Cejas: son un simple trazo arqueado que incide sobre la nariz, sin enlazar, no obstante, con su raíz.

Nariz: trazada por dos líneas paralelas, no es muy delgado su tabique, ni tampoco largo; concluye con un triple arco de círculo indicador de las aletas y extremidad central. Un diminuto trazo enlaza con el labio superior.

Orejas: grandes y semicirculares, con una línea en su interior, devienen pequeñas y a modo de gotas cuando las cubre en parte el cabello.

Mejillas: un toque cromático simboliza su rehundimiento.

Fronte: corta, la surcan ondulantes arrugas.

Boca: se ha dibujado por medio de la conexión de tres arcos de círculo enfilados, en cuanto al labio superior, a lo que equivale el semicírculo del inferior; marcadas comisuras.

Cuello: apenas si es posible advertir las líneas que lo recorren.

Mentón: consiste en un semicírculo tan-
gente casi al labio inferior, del cual se ve separado por una horizontal medianera.

Barba: sigue ésta el perfil rectangular cortándolo verticalmente con una doble serie de trazos individualizados y paralelos.

Cabello: masa de contorno semicircular, su grafía esquemática lo ha convertido en algo semejante a un casco, siendo los cabellos líneas convergentes en la coronilla; cae sobre la frente en ondulantes mechones.

Manos: pequeñas y rectangulares, sus

dedos, cuya raíz se indica con una línea, sumamente unidos entre sí y señalados con un simple trazo, son delgados y largos, con un pulgar relativamente exagerado.

Pies: calzados la mayoría, sólo hallamos un caso en que se presente uno desnudo (6); son pequeños, estrechos y de punta redondeada, su conformación es rectangular y los dedos, individualizados, se ven expresados con simples trazos.

Desnudo: los cuerpos de los crucificados (2) son prueba de la preocupación del artista por modelar la anatomía, señalando con precisión los pectorales, costillas, abultamiento ventral y ombligo.

Lectura sociológica de la anatomía: es indudable que, si por una parte, las diferencias constatadas entre la altura de Cristo y el resto de personajes, responden a un deseo glorificador de su persona — de lo cual la escena (7) es ejemplo modélico —, por otra, tenemos que asimismo se pretende distinguir por la belleza del rostro, entendiendo por tal una interpretación suavizadora del esquema-base, los individuos de buena moralidad de los de mala.

Lectura sexológica de la anatomía: la distinción anatómica entre María y los hombres se fundamenta en el perfil algo más redondeado y la frente despejada de ella (2).

Vocabulario anatómico.

Lenguaje de las manos: alejándose de la cómoda seriación, el artista buscó la variedad de ademanes e intentó dotarlos de mímica expresiva; con todo, los resultados fueron cualitativamente negativos.

Lenguaje de los pies: en su interpretación no intervino móvil estético alguno, e incluso casi ni desempeñan el papel anatómico que se les ha conferido.

Lenguaje de los rostros: en cambio, este punto habla de una cierta riqueza de soluciones, empleadas con gusto a fin de infundir viveza a las escenas: así, en el Calvario se contraponen los rostros para resaltar el cuerpo de Cristo, o en el martirio de San Esteban un largo friso de posturas diferentes concluyen en el escorzo del protomártir.

Lenguaje de los cuerpos: si concebimos a las anatomías como entes plásticos reducibles a líneas de fuerza, éstas redundan en múltiples formas, explicables temáticamente, pero con predominio de las inestables y apitadas en sí mismas.

Relación entre el número de actores y la superficie de la escena:

(2) 9 figuras 175 cm.

(1) 8 figuras 175 cm.

Movilidad/inmovilidad: no cabe discusión al respecto, pues la movilidad es una de las constantes que integran los perso-

18 najes de este mural, en especial los pertenecientes al friso bajo.

Teatralidad/naturalidad: si los ademanes y poses son de trasfondo teatral, no consigue éste plasmarse plenamente, quizá coartado por trabas cualitativas.

Materialidad/inmaterialidad: la humanidad que rezuman todas las figuras es lo más alejado de cualquier inmaterialidad irreal.

Tridimensionalidad: la superposición de planos, paralelos todos ellos al del soporte, es la fuente de tridimensionalización, llevada a cabo ya sea por medio de la superposición de anatomías (1 y 2), ya por la intervención de algún objeto sobre el que proyectarse (3).

Volumen: el movimiento adecuado de las extremidades, cruzando por delante del cuerpo (1), los contornos de éstos (3) y el trabajo esmerado de las vestimentas, son los pilares sobre los que se fundamenta la real consecución del volumen.

En otro orden de cosas, un mínimo cromatismo, cuyo anhelo es la vivificación de la fría grafía, coadyuva, sobre todo en los rostros, a conseguir este fin.

Profundidad: absolutamente inexistente, el respeto al plano matérico del muro de soporte es total.

Perspectiva: lógicamente, consecuencia de la anterior conclusión, es desconocida.

Ambiente.

Tierra: es una franja compuesta por unas líneas extremas rectas, opuestas con violencia a la ondulación de las paralelas que engloban.

Cielo: fondo organizado en una triple banda cromática superpuesta.

Vegetación: parece inusitada, incluso en la representación de la zona terrestre.

Arquitectura: un solitario ejemplo se conserva, mas interesante por su complejidad y ambición: el sepulcro de Cristo (3), consistente en una arcada de medio punto, sobre la que descansa un edificio alargado, de una sola nave, recorrida en su exterior por una serie de a modo de lesenas, entre las cuales se perciben, bien que con dificultad, sendos y estilizados arcos de herradura.

Accesorios.

Número: radicalmente inexistentes en su acepción de elementos secundarios de empleo no obligado temática o iconográficamente.

Aureolas: circulares, de grueso contorno e interior monocromo; la de Jesús (7) se presenta patada.

Vestimentas.

29 **Tipología:** Jesús (7), así como los restantes personajes santos de su ciclo (5) y del

Calvario (2), amén del ángel (3), visten túnica larga y manto, que, tras pasarse por encima del hombro izquierdo, se anudan en la cintura.

San Esteban luce a cuerpo un brial, cuya parte baja es encañonada, pues del manto, depositado cerca suyo, lo han despojado.

Los dos soldados (2) llevan una túnica corta, manto caballeroso y calzas.

La masa de lapidarios visten túnica corta y calzas, habiéndose desembarazado previamente de sus mantos.

Las mujeres (2 y 5) presentan larga túnica y manto cubriéndoles la cabeza.

Pliegues: de trazo siempre rectilíneo, consisten en un elemento crucial para la volumetrización de las anatomías, en cuanto su grafía indica las tensiones que ellas provocan, dibuja los contornos, subraya la prominencia rotunda de las rodillas y habla de la vacuidad de la zona de entrepiernas.

Vuelo: su parte baja carece de vuelo.

Orillos: mientras en el registro inferior (1 a 3) no es posible individualizar ningún orillo que aparezca animado por un pliegue decorativo, por contra, en el superior (4 a 8), se encuentran algunos: con todo, la nota dominante es la lisura de los bordes de todas las túnicas.

Lectura sociológica de la tipología: móviles irrefutables de segregación social impelieron al artista a diferenciar los personajes de opuesto valor moral, no sólo en la anatomía, sino también en sus vestimentas, de acuerdo con una jerarquización cualitativa, en la que vestir túnica larga o brial es significativo de prepotencia.

Lenguaje teatral de su tratamiento: la propia diversidad tipológica, coadyuvada por un anhelo de variedad en las poses, testimonian unos motivos esteticista-teatrales.

Composición.

Estructura de los registros: no hay elemento alguno que separe las escenas, desarrolladas, pues, sin solución de continuidad, excepto la banda vertical que, partiendo del eje inferior de la ventana, señala los límites de las dos grandes escenas (1 y 2).

Plano/profundidad: es el concepto del plano múltiple el reinante.

Rectilineidad/curvilineidad: si bien el predominio cuantitativo tal vez se decante por los ejes corpóreos verticales, debemos apreciar en su justa trascendencia la relativa abundancia de anatomías cuyas líneas de fuerza se contorsionan o arquean (1, 2 y 3).

Relación entre los personajes: aun cuando pueda ser binaria (en el registro superior), la múltiple es la importante en ver-

dad, siendo sus ejemplos modélicos las escenas (1 y 2), cuyas células son, respectivamente, San Esteban — frente a unos seis individuos — y Cristo — rodeado de otras tantas figuras.

Relación de los personajes con el ambiente: despreciada.

Agrupación de las escenas: variadas son las soluciones estudiadas: centrípetas la mayoría (2, 3, 5, 6, 7 y 9), salvo una excepción centrífuga (1), aquéllas se estructuran en torno a un eje de simetría, explícito (2) o implícito (3, 5, 6, 7 y 9), de manera equilibrada (3, 5, 6 y 9) o desequilibrada (2 y 7), mientras ésta acentúa, con una concesión a la simetría pura (el detalle de los hombres describarazándose de los ropajes molestos), la disimetría radical de la lapidación.

Binomio figuración-soporte: la narración parte de nuestra izquierda, comportando una hilación escénica siempre paralela al soporte.

Binomio figuración-marco: todos los personajes respetan los límites enmarcadores dados.

Proporción figuración-marco:

Cristo en la Cruz:

(2) ... 115/120 cm.: 1/1,05.

soldados:

(2) ... 90/120 cm.: 1/1,25.

lapidadores:

(1) ... 110/120 cm.: 1/1,10.

Ornamentación. Inexistente en la actualidad.

Inscripciones. Sobre la cabeza del patrón de iglesia aparecen vestigios de letras, confusos, pero suficientemente conservados para ver que se refieren al propio San Esteban (...BA).

Técnica.

Procedimiento: es un «fresco secco».

Gama cromática: se han empleado el rojo, azul, amarillo, ocre y blanco.

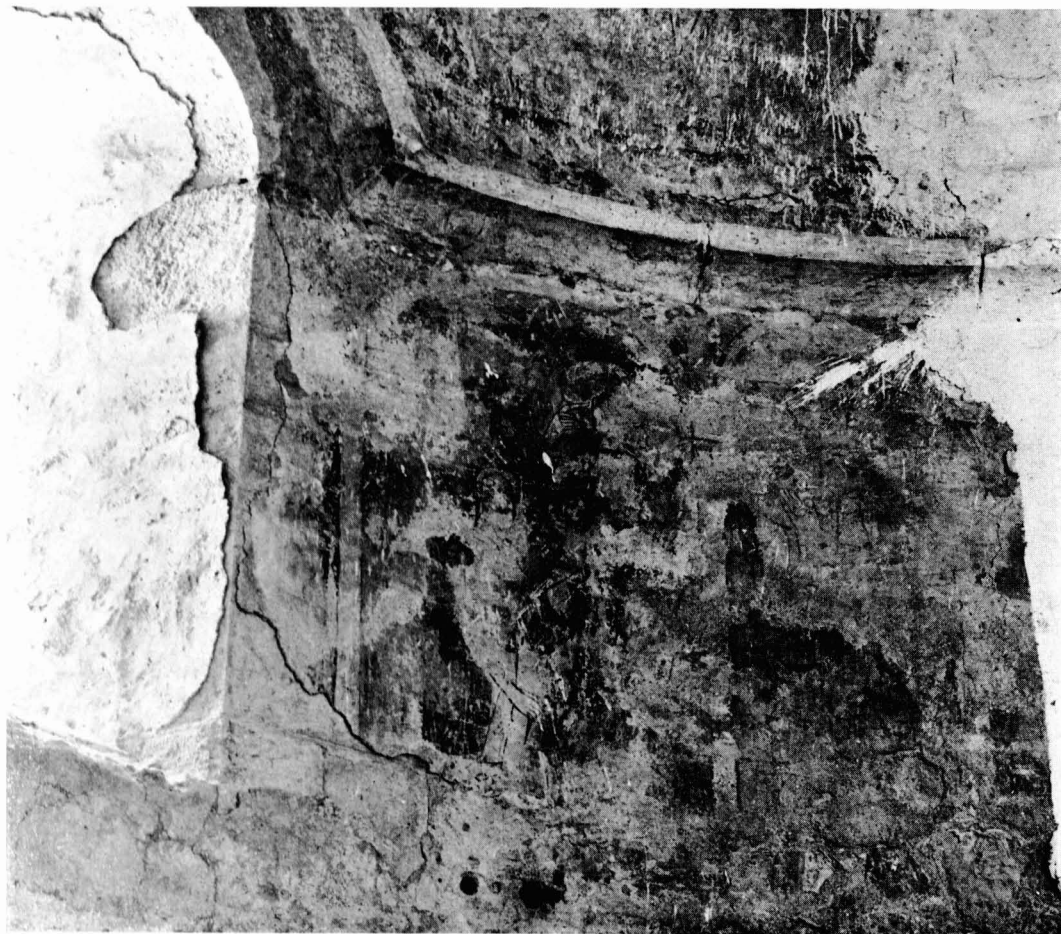
Impacto cromático global: quien domina es el color rojo.

Contornos: dibujados con un ancho trazo rojo.

Psicología. A lo largo de la antecedente enumeración de las características evidentes en la obra, hemos podido ir reconstruyendo una interesante personalidad, cuyos principales puntos básicos son:

- un concepto lineal de la pintura.
- un empleo constante de la grafía.
- un gran esmero compositivo.
- la contradicción interna entre los descos de expresividad y violencia, y, por otra parte, las caídas en el hie-ratismo y la insipidez.
- el recurrir, sin un verdadero afán pe-

dagógico, a las inscripciones allí donde sea conveniente. 19



Parroquial de Navata

Ficha técnica. Abside conservado prácticamente en todas sus zonas, si bien en un estado de conservación deplorabilísimo, a la par que cuantitativamente ínfimo. Se estructura a base de dos registros superpuestos en el muro semicircular, cuyo límite superior es la moldura arquitectónico-escultórica que recorre, como a lo largo de la única nave del templo, la totalidad del ábside, concretamente a la altura de la solitaria ventana axial, mientras el área abovedada presenta una sola escena.

Dimensiones:

friso decorativo inferior: ~ 135 cm.

friso historiado superior: ~ 135 cm.

Lugar de su conservación: In situ.

El interés que comportan estos murales se reduce, por una parte, a una cuestión quasi-arqueológica, de testimonio artístico de una realidad, en razón de la ilegibilidad de la mayoría de vestigios, y, por lo tanto, de su inutilidad para cualquier análisis estético-estilístico completo, mientras

por otro lado, a la veracidad plástica libre de toda manipulación.

Temática. Estas mismas consideraciones implican el que prescindamos, más que nunca, de todo problema temático e iconográfico, para reducir el objetivo de nuestra atención a contados elementos, en verdad un par tan sólo, que comporten un mínimo de claridad.

El registro inferior se compone de unas colgaduras (1), ornadas con una serie de rodela enfiladas englobando en su interior motivos vegetales y zoomórficos, a la vez que en los espacios existentes entre los clavos unas reiteradas cabezas (2) humanas completan la decoración.

El registro superior se compone de una serie de escenas historiadas, de las que sobreviven una de modo aceptable (3), con seguridad referente a la vida pública de Jesús, la primera a la derecha de la ventana, según el espectador, otra medio borrada a su lado (4) y, finalmente, contornos de una cabeza (5) en la zona equidistante de la (3).

La parte abovedada contendría un Pantocrátor rodeado de los Tetramorfos (6), composición de la cual quedan el vértice inferior de la mandorla de aquél, situada en el eje del ábside, y dos desfigurados cuerpos colocados a ambos lados suyos.

Iconografía. El estado de conservación fragmentario impide toda investigación iconográfica.

Anatomía.

Altura de las figuras:

Jesús (3) 100 cm.

Medida de las cabezas:

Jesús (3) 11,75 cm.

Canon: 8,5 cabezas de altura.

Cabeza: un doble modelo se puede establecer para los seis ejemplares que aparecen: empleado uno en las escenas historiadas, se muestra de frente y perfil de tres cuartos, siendo un óvalo rectangularizable, aunque de contorno suavemente redondeado y ondulado; el segundo corresponde de modo exclusivo al registro ornamental (2), visible de perfil, puro o de tres cuartos, tratado con unas líneas totalmente curvas.

Ojos: grandes, entre almendrados y ovales — siguiendo los modelos de (2 y 4), únicos existentes —, su rabillo es ínfimo.

Pupila: círculo negro adosado a la línea superior del ojo.

Cejas: es un trazo semicircular, conectado con la raíz de la nariz.

Nariz: alargada, recta, de tabique un tanto ancho, delimitado por dos líneas paralelas, aboca a un triple arco de círculo, representación de las aletas y la extremidad terminal. No creemos se prolongue, y, en todo caso, lo haría tímidamente, subrayando el repliegue del labio superior.

Orejas: son semicirculares.

Frente: alta y despejada, se ve recorrida, tal vez, en ciertos casos por una arruga (4).

Boca: apenas entrevista (3), aparece probablemente estructurada con un triple arco de círculo en su labio superior, y un cuarto, de mayor radio, en el inferior.

Barba: el personaje arrodillado (3) nos hace inducir una barba contorneadora y apuntada.

Cabello: concebido como una unidad compacta, semicircular, no parece se hallara cruzado por los trazos indicadores de los cabellos; no existe flequillo alguno.

Manos: uno de los apartados en mejor estado del conjunto, son delgadas y alargadas, rectangulares, de dedos ahusados e independientes, terminados en punta, tienen las uñas indicadas.

Lectura sociológica de la anatomía: es muy diferente la interpretación dada a un rostro decorativo (2) o a otro incluido en

una escena (3 y 4), esquematizada y vulgarizada aquélla.

21

Vocabulario anatómico.

Lenguaje de las manos: una exagerada mímica, cuyo objetivo es la expresividad, impregna la diversidad de ademanes, rebuscados en realidad de modo teatral, ante la cual se deforma y manipula la veracidad anatómica (3).

Lenguaje de los pies: aun cuando no se contemple ninguno, es deducible el juego esteticista que domina la contraposición de un personaje arrodillado con otro erguido (3).

Lenguaje de los rostros: el esquema a que se puede reducir es, en la única escena completa (3), binario, con las líneas de fuerza contraponiéndose mutuamente.

Lenguaje de los cuerpos: estas masas plásticas se han empleado de acuerdo con un eje vertical ondulado, cuyo extremo máximo es la distorsión (6).

Relación entre el número de actores y la superficie de la escena:

(3) ... 2 figuras 85 cm.

Movilidad/inmovilidad: juzgando siempre un tanto temerariamente, al tomar por modélico lo que quizá fuera excepcional (3), concluimos que las anatomías aparecen movidas, no sólo a través de la agitación de los brazos, sino también en sus mismos cuerpos.

Teatralidad/naturalidad: es totalmente palpable el aire teatral que exhalan las figuras, tanto en su actuación conjunta, como en sus ademanes.

Materialidad/inmaterialidad: el realismo humanizador, por más que sea traducido a un lenguaje simbólico, es evidente que integra el trasfondo de este mural.

Tridimensionalidad: el esfuerzo por agilitar los diversos planos de la escena (3), paralelos entre sí y con respecto al soporte, es encomiable: de aquí el recurso de la superposición de anatomías.

Volumen: la contorsión de los cuerpos, el movimiento de brazos por delante del tórax y las vestimentas insinuadoras, son otros tantos factores volumetrizadores.

La existencia de un cromatismo coadyuvador en este sentido viene probado por algún detalle suelto (2), pero suficiente.

Profundidad: en los registros legibles es inusitada.

Perspectiva: asimismo inexistente.

Ambiente.

Tierra: es imposible averiguar por los restos conservados la solución dada a este apartado.

Cielo: el fondo de las escenas historiadas es monocromo (azul oscuro).

Arquitectura: el registro superior organiza sus diversos actos (3 y 4) por medio

22 de una simple arquitectura, consistente en una serie de arcos enfilados, que se apoyan en columnas medianeras, hallándose subordinada la luz de su abertura a la amplitud en horizontal de la narración, por lo cual aquéllos pueden ser de medio punto o rebajados.

Mundo divino: dentro de su unidad buscaba diferenciar el interior de la mandorla del exterior; pero en ambos casos, a base de monocromatismos.

Accesorios.

Número: es cierto que del conjunto tan sólo vemos en la actualidad una ínfima parte, pero, aún así, es factible apuntar la escasez o nulidad de elementos secundarios no obligados.

Aureolas: circulares, de grueso contorno (rojo) e interior monocromo (amarillo).

Vestimentas.

Tipología: los dos personajes base de este análisis de las pinturas de Navata, vislumbra brial, pellizón, manto y, tal vez, calzas.

Pliegues: son cuidados y numerosos, en razón de una finalidad volumetrizadora, de la cual es vehículo esencial una grafía adecuada, que insiste en las zonas de tensión corporal — abdomen, entrepiernas, muslos, rodillas, ... y anhela insinuar la subyacencia de una anatomía delicada y delgada, por medio de la contraposición brutal entre el brial, de puños estrechos adaptados con exactitud a la muñeca, y el manto holgado.

Orillos: parecen ser rectilíneos, aun cuando pueden, por contra, lucir una decoración.

Ornamentación: carecen de ella, salvo el detalle confuso del borde de la figura arrodillada (3).

Lectura sociológica de la tipología: los datos con que contamos la hacen imposible.

Lenguaje teatral de su tratamiento: la agilidad dada a las vestimentas, amén de la variedad de su colocación, son motivos suficientes para hablar de una interpretación teatralizadora de ellas.

Composición.

Estructura de los registros: el friso historiado consta de un esquema basado en la rígida compartimentación arquitectónica, con las escenas totalmente independientes y separadas en horizontal.

Plano/profundidad: la posible diversidad de planos, paralelos todos al de soporte, no implica la idea de profundidad, sino al contrario.

Rectilineidad/curvilíneidad: predominan las líneas de fuerza de desarrollo vertical, aunque dotadas de un movimiento de expansión lateral que rompe su temido hieratismo.

Relación entre los personajes: el planteamiento binario, con un eje de simetría central imaginario, domina la escena conservada en su totalidad (3).

Relación de los personajes con el ambiente: inexistente éste, viene imposibilitada.

Agrupación de las escenas: una incidencia centrípeta de las líneas de fuerza anatómico-plásticas es visible en (3).

Binomio figuración-soporte: la actividad de los personajes se realiza paralelamente al plano base del muro semicircular (3).

Binomio figuración-marco: las figuras se enmarcan perfectamente dentro de los límites de su compartimento.

Proporción figuración-marco:

Cristo (3) ... 100/135 cm.: 1/1,35

Ornamentación. Es un apartado al que el artista concedió bastante atención, dado que son dos las zonas en donde predomina de manera total: en el registro inferior, contemplamos unas coladuras decoradas con una serie de rodajas enfiladas, englobando en su interior ya sea motivos vegetales sumamente estilizados, ya zoomórficos; resiguiendo la moldura que recorre el ábside en la intersección del muro con la bóveda, se encuentra una ancha franja de peltas.

Finalmente debemos recordar la ornamentación que poseyó la ventana axial, reducida hoy a unos tristes testimonios florales sobre fondo geométrico-cromático (rectángulos rojos y amarillos).

Inscripciones. Tal vez jamás existieran, pero la realidad es que actualmente no es posible encontrar ni una sola letra.

Técnica.

Procedimiento: se trata de «fresco secco».

Gama cromática: se ha utilizado una paleta a base de azul, rojo y amarillo.

Impacto cromático general: es la tonalidad rojiza la predominante.

Contornos: se han ejecutado en color rojo.

Psicología. Es sumamente difícil y arriesgado establecer las constantes psicológicas a partir de los reducidos datos que aporta este mural, mas son incontrovertibles cierto número de características:

- el predominio de una mentalidad teatral.
- una expresividad correcta y buscada.
- un elegante aristocratismo global.
- un concepto lineal de la pintura.
- un gusto palpable por la grafía.
- un placer en el enriquecimiento falso a través de la inclusión de varias zonas puramente ornamentales.



Cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe

Ficha técnica. Cripta rectangular, estructurada en dos zonas independientes, unidas por un arco de medio punto rebajado. La totalidad de su superficie se muestra decorada pictóricamente, aún cuando la parte inferior fuese gravemente dañada por una inundación [20].

Temática. La antesala, a donde conduce la escalera procedente de la nave, se halla presidida en su bóveda por la representación del Pantocrátor rodeado de los Tetramorfos (1), presentando una serie de santos personajes (2) — seguramente un total de ocho — en los muros de base.

La cripta propiamente dicha, a lo largo de dos registros de desarrollo paralelo al eje longitudinal, narra los sucesivos martirios — cuya especificación consideramos inútil — de los santos Sabino y Cipriano, iniciándose la rememoración en el friso superior (3), para concluir en el subyacente (4), elevado del suelo por medio de una franja de fingidos cortinajes (5).

El testero comportaba asimismo algunas composiciones (6), prácticamente desaparecidas.

Iconografía. Dejando aparte el caso del Pantocrátor (1), de iconografía usual, el resto de temas responden a un sustrato histórico-religioso e iconográfico estrictamente local, sobre todo la serie de escenas dedicadas a la vida de los santos Sabino y Cipriano (3 y 4), hijos de un cónsul de Brescia que, tras haber sobrevivido a gran número de suplicios, fueron muertos a orillas del río Gartempe.

Anatomía.

Altura de las figuras: miden un promedio de 80 cm. en ambos registros.

[20] PROSPER MÉRIMÉE: *L'église de Saint-Savin et ses peintures murales. Études sur les arts du Moyen Age. Images et Idées. Arts et Métiers Graphiques*, Flammarion. París, 1967.

Isocefalia: es una de las características dominantes en esta obra.

Medida de las cabezas: $\sim 13,5$ cm.

Canon: 5,50-6,50 cabezas de altura.

Cabeza: casi unitariamente se muestran en un perfil de trescuartos, con algunas excepciones: ya perfiles puros — bastante numerosos, pues serían más de siete — (3 y 4), ya de frontalidad total (1).

Se ha seguido un doble modelo, concomitante en el fondo: los personajes barbudos tienen un óvalo rectangular, estrecho y alargado, de perfil ondulante, con ostensibles prominencias a la altura de la frente y las mejillas; los imberbes, por su parte, son de rostro más cuadrado, en razón de su mayor anchura, y de contorno curvilíneo.

Ojos: grandes y ovales, poseen un mínimo rabillo, prolongación de la línea superior del ojo, no mostrándose jamás cortados por el perfil. Un gruesísimo trazo cromático modelador les infiere definitivamente su aspecto curvilíneo.

Pupila: es un círculo negro tangente a la línea superior del ojo, ocupando gran parte de él.

Cejas: arco superciliar muy pronunciado que incide en la raíz de la nariz; una doble mancha cromática les da carácter.

Nariz: de tabique estrecho, las paralelas que lo delimitan caen verticalmente, concluyendo en un triple lóbulo, partiendo del central la línea del repliegue del labio superior.

Orejas: muy grandes, a modo de distorsionado rectángulo de vértices redondeados, aparecen recorridas en su interior por un largo ángulo agudo; nunca las cubre el cabello.

Mejillas: marcadas cromáticamente.

Frente: corta, aparece surcada por líneas ondulantes.

Boca: puede reducirse a un esquema donde el labio superior es un triple arco de círculo enfilado y un semicírculo el inferior; las comisuras se marcan acusadamente.

Cuello: la combinación de unas líneas arqueadas (rojo), con unos círculos (blanco) sobre fondo rosáceo, traducen todo el juego de tensiones y puntos salientes existentes.

Mentón: es un pequeño semicírculo tangente al del labio inferior.

Barba: constituida por una doble serie de trazos paralelos, verticales al perfil, son puntiagudas y compactas, subiendo hasta el cabello, en un sentido, y hasta la boca en el otro.

Cabello: salvo la figura de San Sabino, y un par más tan sólo, que se peinan con raya en el centro y a ambos lados, señalando explícitamente con una triple línea el eje de conexión, unánimemente es una

masa compacta recorrida por radios curvados. Es curioso el doble mechón rizado que tienen en el perfil de la frente.

Manos: pequeñas, cual círculos de donde surgen los dedos, no muy largos, puntiagudos y unidos fuertemente entre sí — escasos son los movidos de modo convencional; sus contornos son redondeados. Característico de ellas es mostrar los dedos cordial y anular unidos entre sí, a la par que separados del índice y auricular. Sólo la palma se ve marcada por una serie de líneas, en la raíz de los dedos y en su concavidad.

Pies: pequeños, calzados en todas las escenas, menos en dos desnudos, patentizan en ellos unos dedos individualizados; su perfil es, asimismo, suave.

Desnudo: los dos únicos ejemplos — Sabino y Cipriano desollados por orden del procónsul Ladicius —, se encuentran dibujados con una gruesa línea negra en el contorno exterior, mientras pectorales, costillas, esternón, vientre, muslos, nervios, etcétera, han sido ejecutados cromáticamente (blanco y rojo).

Lectura sociológica de la anatomía: hondamente segregadora es la postura social desde la que el artista explica su historia plástica, por cuanto aplica una constante discriminación a nivel cualitativo entre la interpretación de unos mismos esquemas anatómicos, ya sean para representar personajes nobles (los dos santos y los jueces), ya para la masa del pueblo, siempre en beneficio de los primeros, siendo, p. ej., los únicos que gesticulan con sutileza, cuyos cuerpos no se deforman en su contorsión y poseen los rostros más bellos.

Lectura sexológica de la anatomía: es irrealizable por falta de datos.

Vocabulario anatómico.

Lenguaje de las manos: la actitud hasta cierto punto oratoria con que mueven los personajes sus manos, en especial los dos santos protagonistas, viene coartada en su pretendida expresividad por su timidez y falta de amplitud, al no separarlas mucho del cuerpo, ni ser sus ademanes ampulosos, en razón directa de su pequeño tamaño.

Concebidas como masas plásticas, se hallan al servicio del esquema general compositivo de cada escena, en menoscabo de todo impacto teatralizador.

Lenguaje de los pies: apoyando en ángulo oblicuo los cuerpos, juegan un papel, asimismo, más pendiente de subrayar las líneas de fuerza globales, que esteticista o funcional.

Lenguaje de los rostros: la misma idea anteriormente señalada rige el diálogo mudo que se establece entre los rostros, pues en ellos lo crucial es su colocación dentro

de la escena, no su expresividad, unificada.

Lenguaje de los cuerpos: son la ondulación de un eje vertical imaginario, recurso vivificador conseguido merced a echar los hombros hacia atrás, proyectar violentamente el abultado vientre en dirección opuesta y doblar las piernas por las rodillas.

El enlacc es perfecto a través de la esencial actividad desarrollada siempre colectivamente.

Movilidad/inmovilidad: estadísticamente son más numerosas las escenas dialogadas que las agilizadas, predominando, así pues, un impacto general de estabilidad, cuya contraposición rítmica, a modo de verdadero marcapasos, son los sucesivos suplicios.

Teatralidad/naturalidad: es imprescindible valorar adecuadamente el aspecto teatral de las figuras, entendidas como unidad plástica, y la escenografía de los actos, pues nos revelan el verdadero espíritu expresivo del artista, explicado a nivel de movimiento de masas, no de individuos.

Materialidad/inmaterialidad: el realismo es uno de los pilares subyacentes cuestionables.

Tridimensionalidad: se ha perseguido con ahínco, poniendo a su contribución diversos medios, bien conjugando grupos de dos cabezas, barbada e imberbe, respectivamente, o introduciendo masas humanas compactas de perfiles mutuamente recortados, bien distorsionando los cuerpos, de lo cual es ejemplo de excepción el martirio de las ruedas (3).

Volumen: concomitante con la anterior idea, el volumen es uno de los apartados definitorios, conseguido sobre todo con el empleo adecuado de los ropajes, adaptados insinuamente al cuerpo, así como por el tratamiento cromático complementario directo de la anatomía vista — rostros, manos y desnudos.

Profundidad: la alineación de grupos humanos de anatomía escalonada conscientemente (4) — en primer término todo el cuerpo, luego parte de él, más tarde sólo el busto, para finalizar con una hilera de cabezas —, así como su proyección sobre fondos arquitectónicos (4), y, finalmente, el empleo de figuras surgiendo de la oscuridad de una puerta abierta al vacío (3 y 4), son otros tantos medios dirigidos a un fin concreto: romper alienadoramente el plano de soporte para proyectar al espectador hacia el fondo.

Perspectiva: la arquitectura se ha subordinado a las leyes de la perspectiva lineal de modo programado, pretendiendo coadyuvar así, no sólo a su deseo de plasmar plásticamente la realidad, sino, sobre todo, de infundir profundidad a cada escena:

ello explica los edificios de cubierta a dos aguas que constantemente estructuran las escenas.

Ambiente.

Tierra: es un altísimo friso de líneas paralelas.

Cielo: se reduce a una estrecha zona monocroma.

Vegetación: prácticamente despreciada, tan sólo es factible individualizar un caso concreto (4), consistente en un tronco ondulado de polilobulada copa.

Arquitectura: compleja y de realización cuidada, además de organizar en escenas autónomas la narración, comporta su voluntario enriquecimiento, al introducir multitud de dispares elementos — edificios, columnas de trabajados fustes y capiteles ornados con diversos tipos vegetales, tronos, puertas, arcos rebajados o mixtilíneos, etc. Detalle importante es advertir la cuidada ejecución de los sillares.

Mundo divino: fondo monocromo (1).

Agua: representada por varios trazos ondulados paralelos.

Accesorios.

Número: viene reducido, prácticamente, a la serie de elementos usados en los martirios, es decir, que antes bien es el rasero de la utilidad funcional el predominante sobre el ornamental en sentido estricto.

Aureolas: un contorno grueso oscuro, subrayado por una línea blanca, enmarca un interior monocromo.

Animales: la escena del martirio de los leones (3), muestra los únicos ejemplares zoomórficos, estilizados expresivamente.

Nubosidades: la mano de Dios (4) surge de entre unos semicírculos concéntricos, diferenciados cromáticamente.

Coronas: los santos de la antesala (2), lucen en sus manos veladas romboidales coronas de orfebrería.

Tronos: los jueces (3) y el Pantocrátor (1) se sientan sobre espléndidos tronos, de esmerada construcción matérica, ornados con piedras preciosas.

Vestimentas.

Tipología: los santos visten túnicas cortas, calzas y manto caballero, mientras el pueblo prescinde de éste; el juez, por contra, luce túnica larga, brial, manto caballero y gorro triangular.

Pliegues: es uno de los capítulos de mayor trascendencia dado su empleo volumetrizador concienzudo: las túnicas dibujan por medio de semicírculos paralelos el abdomen pronunciado, señalando las tensiones de los codos, brazos, muslos y entrepiernas, mientras el manto es un fondo lineal sobre el cual recortarse el contorsio-

26 nado perfil corpóreo. Su grafía se basa en los trazos curvos.

Vuelo: carecen de él.

Orillos: casi la totalidad de ellos son movidos por decorativos pliegues, diferenciándose los que vivifican los mantos — caídos en un a modo de cascada —, de aquellos otros que decoran los extremos de las túnicas — de esquema trapezoidal.

Ornamentación: en abundantes ocasiones aparece un motivo, consistente en un triple círculo blanco, ornando las túnicas.

Lectura sociológica de la tipología: es claramente segregadora a nivel social la postura del artista, muy preocupado en destacar por el tipo y la calidad de los ropajes el status de los personajes, estableciendo una jerarquización global donde el lujo responde a un papel relevante.

Lenguaje teatral de su tratamiento: no es precisamente teatral, ni ampuloso, el tratamiento utilizado, en razón de que el objetivo era ante todo plástico-volumetrizador, por lo que este aspecto se convierte en lateral.

Composición.

Estructura de los registros: la vida maritímal de ambos santos nos es explicada de modo ininterrumpido, sin otro elemento organizador que la arquitectura, indicadora de los límites de las diferentes escenas, aun cuando sea en verdad la actividad física de los personajes la que señale los diferentes actos.

Plano/profundidad: si bien no es constante su predominio, la profundidad desempeña el papel de mayor impacto dentro de esta dicotomía.

Rectilineidad/curvilineidad: las líneas onduladas son, en realidad, las de fuerza de todos los cuerpos.

Relación entre los personajes: se ha puesto en juego una red de ademanes mutuamente equilibradores, referidos a una unidad de fines, que los relaciona íntimamente a través de la actividad; esta unión llega a límites extremos en las masas de doce y trece personajes, concebidas como entes indivisibles.

Relación de los personajes con el ambiente: se hallan adecuados entre sí, no meramente yuxtapuestos en el espacio, sino coordinados escenográficamente.

Agrupación de las escenas: es normativa la programación centrípeta de las líneas de fuerza.

Binomio figuración-soporte: aun cuando haya numerosas escenas adecuadas al plano horizontal de soporte, existen bastantes (sobre todo en 4) donde la rotura intencionada de este principio es radical, implantando compositivamente el dominio de una óptica línea de incidencia oblicua.

Binomio figuración-marco: la subordinación a los límites dados es perfecta.

Ornamentación. Es cuidado el aspecto ornamental del mural visto como conjunto, consistente en unos cortinajes simulados en la parte inferior de la cripta, que engloban una serie de motivos vegetales, una banda cromática como separación en sus registros y una greca enorme corrida a lo largo de su eje longitudinal.

El arco de acceso muestra en su intradós una serie de círculos radiados, rítmicamente alternados con unas palmas, mientras ambos hastiales presentan una decoración geométrica, a base de espirales adosadas.

Inscripciones. Bajo cada registro historiado hay una franja que alberga una inscripción explicativa de la escena, redactada en buen latín, de comprensión facilitada, a veces, por la identificación dentro de ella de los principales personajes: Ladicius, Maximus, Savinus y Ciprianus.

Técnica.

Procedimiento: es un «fresco secco».

Gama cromática: es amplia, abarcando el negro, blanco, rojo, azul, amarillo, verde y sus posibles combinaciones.

Impacto cromático general: dentro de la innegable riqueza de color patentizada, son el rojo, verde y azul los tonos predominantes.

Contornos: de grueso trazo negro.

Psicología. La exclusiva enumeración de todas estas particularidades carecería de valor alguno si no nos condujese más allá de la obra en sí, al artista que la realizó; por ello su compulsación general redundante en la precisión de ciertas características psicológicas individualizadoras:

- prescinde de la figuración femenina.
- la pedagogía es uno de sus impulsos incuestionables.
- la ausencia de cualquier sadismo, pues, a pesar de la morbosa reiteración de suplicios, no hay concesiones a la truculencia.
- una elegancia innata, que aristocratiza las escenas, por salvajes que sean.
- un culto a la riqueza, plasmada en las personas, el ambiente e incluso la suavidad del tono dramático.
- un sentido activo, antes que teatral, del movimiento de masas.
- la dificultad en la consecución plena de la expresividad necesaria.
- un concepto pictórico, en absoluto lineal, que se fundamenta en el cromatismo para comunicar su mensaje.
- el lenguaje estilístico se ha puesto al servicio de una finalidad concreta: la volumetrización de las anatomías.



Manuscrito de Santa Radegunda

Ficha técnica. Trata de la vida de Santa Radegunda, hallándose ilustrado su texto con 22 miniaturas, atribuidas a una sola mano, salvo la inicial, dedicada a Fortunato. Procede con toda seguridad del monasterio de Sainte Croix, de Poitiers.

Lugar de su conservación: Bibliothèque Municipale de Poitiers, ms. 250.

Temática. Narra, como ya hemos dicho, la vida de esta santa local, careciendo de importancia para nuestro trabajo la enumeración de escenas, al ser siempre únicas frente al resto de obras con que relacionamos este manuscrito.

Iconografía. Estas mismas razones, condicionan la utilización de unas fuentes iconográficas absolutamente propias.

Canon:

Santa Radegunda: 5,25-6 cabezas altura (fols. 22v, 29v. y 39).

Figuras masculinas: 6,50 cabezas altura (fol. 22v.).

Cabeza: todas son presentadas de perfil, de trescuartos la inmensa mayoría y puro algunos casos, relativamente numerosos (fols. 25 v., 29 v., 31 v., 34 v.). Un doble modelo rige los rostros, aun cuando sea en verdad un mismo esquema interpretado de dos maneras distintas: una, consiste en un óvalo rectangular normalmente un tanto estrecho, alargado por la incidencia en él de la barba, y de perfil ondulado, acusando sendas prominencias en la frente y mejillas; el segundo, es de estructura más cuadrada, en cuanto posee mayor anchura, siendo su contorno totalmente curvilíneo.

Ojos: grandes y ovales, la línea que traza el límite superior se prolonga en un pequeño trazo oblicuo — el rabillo — en la zona cercana al espectador; el perfil no los corta jamás, adaptándose por contra a ellos con cuidado de respetar su integridad. El aspecto quasi-circular se debe al grueso trazo que los acentúa cromáticamente.

Pupila: es un círculo negro que, por su apreciable diámetro, si bien pende de la línea superior del ojo, lo ocupa en gran parte.

Cejas: trazo casi semicircular a menudo, en su inicio, doble a veces, se caracteriza por enlazar perfectamente con el nacimiento de la nariz; asimismo, el cromatismo desempeña un papel decisivo.

Nariz: el tabique nasal muestra una sola línea, correspondiendo a la más alejada del punto de visión, concluida en un doble lóbulo, apuntado en el central; de la coincidencia de ambos, parte una línea perpendicular: el repliegue muscular del labio superior. Casi constantemente se ve cortada a la altura de los ojos por una línea horizontal.

Orejas: visibles siempre en los hombres — en las mujeres las oculta el manto —, son un a modo de rectángulo delgado, alargado y doblado en su extremo superior; de perfil redondeado, su interior está recorrido verticalmente por un ángulo agudo muy prolongado.

Mejillas: indicadas cromáticamente.

Frente: en general corta, lisa siempre.

Boca: un triple arco de círculo enfilado, el labio superior; el inferior, un semicírculo. Las comisuras marcadas.

Cuello: los repliegues vienen dibujados gráficamente, al margen de cualquier cromatismo.

Mentón: semicírculo separado del labio inferior por una pequeña raya horizontal.

Barba: dos tipos de barba: uno es eminentemente cuadrado — el cual provoca un aspecto macizo al rostro —, mientras el segundo es puntiagudo y movido — produciendo una impresión de alargamiento y delgadez. Ambos se componen de una estructura a base de trazos paralelos entre sí y perpendiculares al óvalo facial, pero su ejecución es, en verdad, cromática; subiendo ostensiblemente hasta enlazar con el cabello, no se limitan al perfil, sino que, espesas, forman una masa compacta por debajo de la boca.

Cabello: varios son los modelos de peinado empleados por el miniaturista, exhibiendo la inmensa mayoría la melena colgando sobre la espalda; su esquema básico común es una masa de gruesos contornos, adaptada al semicírculo craneano, cuyos cabellos se trazan con unas líneas negras muy anchas. Hay algún personaje (fol. 22 v.) peinado con raya en el centro y hacia atrás; otros tienen el cabello echado hacia la espalda en una serie de radios curvados (fols. 25v., 31v., 35), mientras variantes de este modelo son la introducción de un flequillo (fols. 29v. 34) o la diferencia de longitud de aquellas líneas (fol. 34).

Algunos otros casos (fols. 34, 35) incluyen un a modo de mechón recortándose sobre la frente en su extremo más alejado del espectador.

Manos: de irregular tamaño, son, en promedio, de medida adecuada a las proporciones anatómicas; se realizan partiendo de un esquema básico rectangular alargado y de contorno modelado; los dedos acostumbran a estar individualizados, aunque su presencia sea masiva; es decir, rarisima es la ocasión en que se mueven con una cierta autonomía los unos respecto a los otros (fol. 24), siendo lo común su paralelismo en una misma dirección, o bien su repliegue sobre sí mismos; son, además, delgados y largos, ligeramente puntiagudos. Lo usual es que, mientras el dorso no presenta modelado alguno por medios gráficos, la palma se halle recorrida por pequeñas líneas y la raíz de los dedos, además de sus articulaciones, sea un trazo.

Pies: sumamente pequeños, excepcional es su presencia descalza (fol. 29 v.); las líneas fundamentales de su anatomía se hallan dibujadas con precisión y nitidez. La forma es triangular, muy puntiaguda y de contornos mixtilíneos.

Desnudo: aún cuando no haya en realidad ninguno, las escenas del (folio 29v.) son indicio suficiente para creer en los conocimientos anatómicos del artista, interpretados en una sutil reducción gráfico-modeladora (costillas, canillas de las pier-

nas, rodillas, huesos de los brazos... son trazos ejecutados sobre un fondo monocromo de color carne).

Lectura sociológica de la anatomía: es incontestable la segregación que, incluso en el apartado fisiológico, estableció el miniaturista, adecuando a una jerarquía previa de valores sociales la escala de belleza: baste comparar la anatomía de los pobres (fol. 29 v.) con la de los nobles (fol. 22 v.) para darse cuenta de ello.

Lectura sexológica de la anatomía: es crucial percatarse de que, mientras el modelo facial empleado aparece radicalmente manipulado en los rostros barbados, por contra, apenas si existe diferencia fisiológica alguna entre los rostros masculinos imberbes y los femeninos, salvo una menor anchura de éstos: se ha dejado al manto que cubre la cabeza y al cánon anatómico, la responsabilidad de diferenciar los sexos.

Vocabulario anatómico.

Lenguaje de las manos: desempeña uno de los papeles esenciales en la consecución de la vivificación expresiva de los personajes, pues, a pesar de moverse con innegable torpeza, carentes de una verdadera mímica y siguiendo un reducido repertorio, agilizan las composiciones, predominando la gesticulación pura sobre la actividad directa.

Lenguaje de los pies: opuesto es el lenguaje desarrollado en la interpretación de los pies, reducidos a una estricta funcionalidad sustentadora y compositiva, al margen de esteticismo alguno.

Lenguaje de los rostros: se ha atendido en busca del establecimiento de una red de líneas de fuerza de organización binaria, donde uno de los dos núcleos puestos en juego suele ser múltiple — normalmente el pueblo considerado como masa —, la cual puede traducirse en una tricotomía por medio del recurso de explicitar el eje de simetría (fol. 22 v.).

Debemos, además, considerar elemento personal la reiteración en inclinar teatralmente las cabezas de los personajes hacia abajo (casos ejemplares aparecen en fols. 27 v., 43 v.).

Lenguaje de los cuerpos: son reducibles a ejes rectilíneos, con alguna excepción obligada compositivamente (fol. 31 v.): ni el ladeamiento antes mencionado de las cabezas, ni siquiera el abultamiento de los vientres o la proyección de las rodillas hacia adelante, logra apenas romper esa impresión óptica.

Movilidad/inmovilidad: las escenas se desarrollan en una atmósfera de estabilidad inmovilista, a la que contribuyen los personajes con su relación mutua dialogadora y su rectilíneidad, así como el propio núcleo dramático expresado, en verdad

lento e inactivo, salvo en alguna escena (fol. 31 v.).

Teatralidad/naturalidad: la teatralidad indiscutible que informa las masas plástico-corporales, no es una finalidad perseguida independientemente, sino un medio para alcanzar el verdadero objetivo del miniaturista: la volumetría verídica de las figuras.

Materialidad/inmaterialidad: la misma premisa antecedente condiciona ya la sumisión al realismo.

Tridimensionalidad: su consecución viene directamente implicada por las anteriores consideraciones, lograda a través de coincidentes vías: la agitación de los cuerpos, sobre todo de sus brazos, la inclusión de masas humanas de individuos superpuestos en profundidad (fols. 25 v., 29 v., 31 v.), la introducción de objetos accesorios en un primer término, delante de las figuras (fols. 24, 35 v., 39), o en un segundo, detrás de ellas (fol. 43 v.).

Volumen: obtenido por la conjunción del tratamiento gráfico-cromático de las anatomías vistas con un empleo preciso al respecto de los ropajes, cuyos pliegues se amoldan perfectamente a los volúmenes.

Profundidad: dando un paso más allá dentro del campo de la tridimensionalidad, se ha intentado decididamente la alienación óptica, la rotura de la horizontalidad del único plano existente en realidad, el del soporte, para proyectarnos hacia el fondo a través del escalonamiento de cuerpos (fols. 22 v., 25 v., 34 v.) o por medio de huecos arquitectónicos, puertas o ventanas, perforados por el paso de figuras (fols. 22 v., 25 v., 34, 35).

Finalmente, hay un cúmulo de accesorios que actúan en este sentido de modo apenas evidente, pero eficaz, como pueden simbolizar los cortinajes enrollados en los fustes de columnas (fols. 24, 27 v., 31 v., 35 v., 39, 43 v.).

Perspectiva: sus leyes condicionan el trazado de todo elemento accesorio o ambiental factible de ser geometrizado, adecuándolo para producir sobre nosotros un impacto de atracción ultrafísica en profundidad: ello lo vemos modélicamente plasmado en las arquitecturas (fols. 31 v., 34, 34 v., 35), amén de los tronos (fols. 22 v., 43 v.), altares (fols. 22 v., 25 v.), mesas (fols. 24, 29 v.) o camas (fols. 24, 35 v., 39).

Ambiente.

Tierra: viene simbolizada por una de las franjas que estructuran los fondos de todas las escenas; lisa y monocroma siempre, suele ser de color verde oscuro o rosa pálido.

Cielo: si por tal entendemos la zona donde se sitúan las figuras y accesorios

30 por encima de la área de base, vendrá representado de modo libre por un juego cromático violento, donde bandas horizontales — hasta nueve muestra el (fol. 43 v.) — azules, rojas, verdes y rosas se combinan sin regla prefijada alguna.

Vegetación: la falta de aprecio que merece a los ojos del artista, se patentiza en su rareza (fol. 25 v.), solucionándola en tal ocasión de manera rutinaria: dos ondulados troncos de copas trilobuladas.

Arquitectura: es muy importante, puesto que en ella reside el elemento básico de separación de las escenas, aparte de comportar un inmediato ennoblecimiento del conjunto, así como todo un complejo de concomitancias tridimensionalizadoras.

Arcos rebajados o mixtilíneos, de los que pueden pender cortinajes y sustentarse cubiertas de edificios, construcciones a dos aguas enfocadas en oblicuo, torrecillas angulares, columnas de fustes estriados y capiteles vegetales, y sillares multiformes y ornamentados cromáticamente, establecen el mundo de ambientación arquitectónica.

Agua: la escena en que aparece (fol. 36), nos la muestra representada como un conjunto de blancas ondulaciones paralelas.

Accesorios.

Número: es elevada la cantidad de objetos secundarios de finalidad decorativa introducidos en las escenas.

Aureolas: excepcional es la que encontramos en el (fol. 21 v.): un simple círculo monocromo.

Animales: muy interesantes son los peces entrevistados a través de las aguas (fol. 36), respondiendo a diversas especies y situados en variadas posiciones.

Cortinajes: son telas de dúctil consistencia matérica, pues, colgadas de una serie de orificios que jalonan el arco limitador de la escena, rodean el fuste de las columnas enmarcadoras.

Tronos: estructura quasi-arquitectónica (fols. 22 v., 43 v.), se hallan siempre vistos de trescuartos; las incrustaciones de piedras preciosas y el rico almohadón son signos evidentes de exhibicionismo aristocrático.

Vestimentas.

Tipología: Santa Radegunda, al igual que las demás mujeres, viste túnica larga, brial, manto que la cubre la cabeza — sobre la cual lleva a veces un bonete — y calzado.

Mientras el juez luce túnica larga, brial, manto caballeresco, calzado y un bonete, los nobles, por su parte, presentan túnica corta, manto caballeroso y calzas.

El pueblo (fol. 36) lleva únicamente una túnica corta y calzas.

Pliegues: su precisa grafía es una de las

fuentes cruciales de volumetrización, tratando en especial la rotundidad del diafragma, la prominencia del vientre y la vacuidad de la zona de entrepiernas, a la vez que evidencian las distintas tensiones corporales en brazos y piernas.

Vuelo: carecen de él.

Orillos: sin abandonar, ni con mucho, su distorsión, en verdad, se ven movidos por geométricos pliegues, distintos ya perteneczan a los mantos — cayendo en cascada —, ya a las túnicas — quasi-trapezoidales.

Ornamentación: abundantísimos son los casos en que una túnica, brial o manto se ve decorado por un motivo, concretamente un triple punto blanco (fols. 27 v., 29 v., 31 v., 34, 34 v., 35, 35 v., 39, 43 v.).

Lectura sociológica de la tipología: la segregación social que hemos individualizado en el tratamiento de la anatomía, reaparece en este apartado tal como más arriba hemos visto, imponiendo una rígida jerarquización.

Lenguaje teatral de su tratamiento: sin desdeñar la carga teatralizadora o simplemente decorativa que puedan comportar las vestimentas, la idea central de su realización es la volumétrica.

Composición.

Estructura de los registros: tres tipos diferentes pueden encontrarse de estructuras compositivas: el más normal, consiste en la división en dos zonas superpuestas, de diferentes tamaños, de la iluminación a toda página (fols. 22 v., 25 v., 27 v., 29 v., 31 v., 39) — caso derivado es el del (fol. 24), pues en él se ha compartimentado a su vez el registro superior en una doble escena —; el segundo modelo, sólo aplicado en la representación de la santa biografiada (fol. 43 v.), consiste en llenar con una sola escena la totalidad del rectángulo de soporte; finalmente, el tercero, reúne las cabezas de capítulo, de estructura alargada o escalonada (fols. 34, 34 v., 35, 35 v., 36).

Es una constante común el empleo de la arquitectura como recurso de separación: columnas en los lados y arcos en la parte superior, cuando se trata de interiores, o bien de muros de edificios en los exteriores.

Plano/profundidad: sin lugar a discusión, la idea de profundidad domina la composición.

Rectilineidad/curvilineidad: las líneas verticales, apenas si onduladas, estructuran todos los cuerpos.

Relación entre los personajes: actúan de acuerdo con perfecta conjunción escenográfica, buscando neutralizar las líneas de fuerza de los dos núcleos en que suelen dividirse, desequilibrados numéricamente en

general, organizándolos en torno a un eje de simetría evidente o imaginario.

Relación de los personajes con el ambiente: su mutua imbricación es perfecta, tal como pueden explicitar la serie de anatomías que sobresalen de una masa arquitectónica.

Agrupación de las escenas: se realiza de acuerdo con un esquema centripeto.

Binomio figuración-soporte: a pesar de la voluntad perspectivista que domina al artista, en verdad su narración resta, en cuanto a impresión primera, paralela al soporte, salvo en contadas excepciones (fol. 31 v.), motivado ello en especial por la acentuación dada al fondo cromático.

Binomio figuración-marco: la norma aplicada consiste en adecuar los límites a la escena, pero permitiendo su rotura por parte de algunas figuras (fols. 22 v., 25 v., 29 v.).

Ornamentación. El rectángulo en que se desarrollan las diferentes escenas jamás se encuentra decorado, a excepción del que presenta la efígie de Santa Radegunda (fol. 43 v.), reseguído por una greca y con círculos ornados vegetalmente en sus vértices.

Inscripciones. Escasísimas, pueden redu-

cirse al par existente en las dos escenas del (fol. 22 v.), repitiendo ambas, en caracteres latinos: RADEGUNDIS. 31

Técnica.

Gama cromática: amplísima, se compone de rojo, azul, verde rosa, blanco y negro.

Impacto cromático general: dominan el rojo y azul de manera constante.

Contornos: un grueso trazo negro bordea con firmeza los perfiles.

Psicología. La lectura global de toda la serie de características peculiares enumeradas hasta aquí, concluye la existencia de una personalidad tras ellas, cuyos puntos mentales básicos son:

- un acentuado aristocratismo.
- una elegancia indiscutible.
- un desprecio de toda pedagogía.
- un decidido culto a la riqueza decorativa.
- una cierta inexpresividad a nivel personal, superada por el movimiento de masas conseguido.
- el predominio de la gesticulación sobre la actividad directa.
- un concepto de la pintura plástico, al que subordina todo grafismo.

Tablas comparativas

El largo y moroso proceso analítico llevado a cabo hasta aquí, enumeración objetiva de las componentes de cada una de las obras actualmente atribuidas a ese misterioso artista denominado Maestro de Osormort, tenía como finalidad la de aportar un caudal de individualizados núcleos a nivel estilístico, estético, psicológico, social y técnico, definidos con precisión substantiva, a los que aplicar

en una fase posterior el método comparativo, a fin de conseguir su adecuada lectura, y, con ella, la demostración de nuestra hipótesis básica de trabajo: sólo a través de unas tablas de estructuras podremos hallar los imprescindibles puntos de referencia colectivos, que nos den la visión precisa de aquellos elementos que, en abstracto, sin relación alguna, carecen en sí mismos de significado.

Lista de equivalencias.

Temática. I.

Iconografía. II.

Anatomía. III.

altura de las figuras	1
medida de las cabezas	2 42

canon	3
cabeza	4
ojos	5
pupila	6
cejas	7
nariz	8
orejas	9
mejillas	10
frente	11
boca	12
cuello	13
mentón	14
barba	15
cabello	16
manos	17
pies	18
desnudo	19
lectura sociológica de la anatomía	20
lectura sexológica de la anatomía	21

Vocabulario anatómico. IV.

lenguaje de las manos	1
lenguaje de los pies	2
lenguaje de los rostros	3
lenguaje de los cuerpos	4
relación entre el número de actores y la superficie de la es- cena	5
movilidad/inmovilidad	6
teatralidad/naturalidad	7
materialidad/inmaterialidad	8
isocefalia	9
tridimensionalidad	10
volumen	11
profundidad	12
perspectiva	13

Ambiente. V.

tierra	1
cielo	2
vegetación	3
arquitectura	4
mundo divino	5
fondos geométricos	6
agua	7

Accesorios. VI.

número	1
aureolas	2
atributos	3
animales	4

nubosidades	5	33
trono	6	
cortinajes	7	
coronas	8	

Vestimentas. VII.

tipología	1
pliegues	2
vuelo	3
orillos	4
ornamentación	5
lectura sociológica de la tipología	6
lectura teatral de su tratamiento	7

Composición. VIII.

estructura de los registros	1
plano/profundidad	2
rectilineidad/curvilineidad	3
relación entre los personajes	4
relación de los personajes con el ambiente	5
agrupación de las escenas	6
binomio figuración-soporte	7
binomio figuración-marco	8
proporción figuración-marco	9

Ornamentación. IX.

vegetación estilizada	1
collarino de puntos blancos	2
elementos geométricos	3
grecas	4
cortinajes simulados	5
círculos radiados	6
palmas	7
espirales adosadas	8

Inscripciones. X.

caracteres latinos	1
corrección gramatical	2
tipo de letra	3

Técnica. XI.

procedimiento	1
gama cromática	2
impacto cromático general	3
contornos	4

Psicología. XII.

	+	significa existencia.
	-	significa inexistencia.
	Osormort	A
	El Brull	B
	Belcaire	C
	Marenyà	D
	Navata	E
	cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe	F
	manuscrito de Santa Radegunda	G
a	se refiere a la estructura descrita en el análisis de Osormort.	
b-a	significa que la estructura de El Brull coincide con la anterior de Osormort.	
b-b	significa que la estructura es exclusiva de El Brull.	
b-c	significa que coincide con la de Belcaire.	
b-d	significa que coincide con la de Marenyà.	
b-e	significa que coincide con la de Navata.	
b-f	significa que coincide con la de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe.	
b-g	significa que coincide con la del Manuscrito de Santa Radegunda.	
c-a	significa que la estructura de Belcaire coincide con la de Osormort.	
c-c	significa que la estructura es exclusiva de Belcaire.	
c-d	significa que coincide con la de Marenyà.	
c-e	significa que coincide con la Navata.	
c-f	significa que coincide con la de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe.	
c-g	significa que coincide con la del Manuscrito de Santa Radegunda.	
d-a	significa que la estructura de Marenyà coincide con la de Osormort.	
d-d	significa que la estructura es exclusiva de Marenyà.	
d-e	significa que coincide con la de Navata.	
d-f	significa que coincide con la de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe.	
d-g	significa que coincide con la del Manuscrito de Santa Radegunda.	
e-a	significa que la estructura de Navata coincide con la de Osormort.	
e-e	significa que la estructura es exclusiva de Navata.	
e-f	significa que coincide con la de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe.	
e-g	significa que coincide con la del Manuscrito de Santa Radegunda.	
f-a	significa que la estructura de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe coincide con la de Osormort.	
f-f	significa que la estructura es exclusiva de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe.	

f-g	significa que la estructura coincide con la del Manuscrito de Santa Radegunda.
g-a	significa que la estructura del Manuscrito de Santa Radegunda coincide con la de Osormort.
g-g	significa que la estructura es exclusiva del Manuscrito de Santa Radegunda.

Temática. I.

	A	B	C	D	E	F	G
Ciclo de la Creación:	+	+	?	—	—	—	—
Creación del hombre	+	+	?	—	—	—	—
Introducción al Paraíso	+	—	?	—	—	—	—
Admonición divina	+	—	?	—	—	—	—
Pecado Original	+	+	?	—	—	—	—
Adán y Eva avergonzados de sus desnudeces	—	+	?	—	—	—	—
Reproches divinos	+	—	?	—	—	—	—
Expulsión	—	+	?	—	—	—	—
Adán y Eva trabajando	—	+	?	—	—	—	—
Apostolado	+	—	—	—	—	—	—
Pentecostés	—	—	+	—	—	—	—
Ciclo de la Infancia de Jesús:	—	+	—	+	?	—	—
Natividad	—	+	—	?	?	—	—
Anunciación a los pastores	—	+	—	?	?	—	—
Epifanía	—	+	—	?	?	—	—
Presentación al templo	—	+	—	?	?	—	—
Pantocrátor	—	+	—	?	+	+	—
Calvario	—	—	—	+	—	—	—
Resurrección	—	—	—	+	—	—	—
Lapidación de San Esteban	—	—	—	+	—	—	—
Virgen en majestad	+	—	—	—	—	—	—
Vida de los Santos Sabino y Cipriano	—	—	—	—	—	+	—
Vida de Santa Radegunda	—	—	—	—	—	—	+

Lectura de la tabla comparativa.

Aun cuando no sea un dato, ni con mucho, definitorio, debe tenerse en cuenta la disparidad advertida en los temas, incluso dentro de un mismo ciclo, hecho que, en razón del estado de conservación de los murales, debemos reducir en su análisis a los ca-

sos de Osormort y El Brull: sobre las cinco escenas con que narran el Génesis, presentar tan sólo dos coincidencias es un porcentaje ínfimo, que se reduce más aún al comprobar que ambas se tratan de las dos únicas imprescindibles (la Creación del hombre y el Pecado Original).

Iconografía. II.

	A	B	C	D	E	F	G
Creación del hombre	a	b-b	?	—	—	—	—
Pecado Original	a	b-b	?	—	—	—	—
Pantocrátor	—	b-e	—	?	e-f	f-b	—

Mínima y lateral es la trascendencia que entrañan los datos extraídos de un análisis iconográfico, al ser supra-artísticos; con todo, de la comparación de los tres únicos temas reiterados surge una altamente significativa conclusión:

- el que el Pantocrátor sea el tema de mayor número de respuestas positivas, tres, con la posibilidad de una cuarta, y que su fórmula iconográfica sea única, habla ya de que las coincidencias se mueven a un nivel genérico.
- la Creación del hombre se ha representado en los dos casos en que aparece de acuerdo con una fórmula distinta, al haber

introducido en El Brull, de modo gratuito, la figura de Eva.

- es el Pecado Original quien nos da la medida del abismo existente entre ambos ábsides: mientras en Osormort la diferenciación fisonómica es patente y la serpiente tentadora se halla descentrada, en El Brull ella es el eje de simetría, dirigiéndose a una Eva de rostro absolutamente exacto al de Adán, concreción de una postura mental apriorística, refrendada en su consciente volición por la aparición en todas las escenas posteriores de esa separación fisiológica.
- resumiendo, distintas son las fuentes iconográficas empleadas en la temática de estos siete conjuntos pictóricos.

Anatomía. III.

	A	B	C	D	E	F	G
1	112-154	101-141	~ 145	90-115	~ 100	~ 80	
2	16-33	14-19	~ 23	13,5	~ 13,5	~ 11,75	
3	6-6,25	6-8	~ 6,3	7,5-8	8,5	5,50-6,50	5,25-6,50
4	a	b-a	c-a	d-a	e-a	f-g	g-f
5	a	b-a	c-a	d-a	e-a	f-g	g-f
6	a	b-a	c-a	d-a	e-a	f-a	g-a
7	a	b-c	c-b	d-b	e-e	f-a	g-a
8	a	b-a	c-a	d-a	e-a	f-a	g-g
9	a	b-a	c-a	d-a	e-a	f-a	g-a
10	a	b-a	c-a	d-a	e-a	f-a	g-a
11	a	b-a	c-a	d-a	e-a	f-a	g-g
12	a	b-a	c-a	d-a	e-a	f-a	g-a
13	a	b-a	c-a	d-a	—	f-f	g-a
14	a	b-a	c-a	d-a	—	f-f	g-a
15	a	b-a	c-a	d-a	e-a	f-g	g-f
16	a	b-a	c-d	d-c	e-e	f-f	g-g
17	a	b-b	c-c	d-d	e-e	f-f	g-g
18	a	b-b	c-c	d-d	—	f-f	g-a
19	a	b-b	—	d-d	—	f-f	g-g
20	a	b-a	c-a	d-a	e-e	f-g	g-f
21	a	b-b	—	d-d	—	—	g-g

Lectura de la tabla comparativa.

47 En esquema, los puntos básicos son:

- existe, en general, una apreciable coincidencia tipológica en los rostros de los siete conjun-

tos: total en (6, 9, 10 y 12), y con una sola excepción en (8, 11, 13 y 14), hallándose ésta en los cuatro casos computada en una de las obras francesas. Cinco son los casos (3, 4, 5, 15 y 20) de disparidad indicadora, tal vez, de una dictomía formal de trasfondo topográfico

- la más absoluta disimilitud, por contra, predomina en los apartados números (16, 17, 18, 19 y 21), hecho importante en razón de la menor atención que se les concedió frente al capítu-

lo del rostro, eje de la comunicación plástica, y tal vez explicable como fruto de una liberación de la personalidad artística, fuertemente reprimida por unos modelos pre-establecidos en aquél.

- resumiendo, esta tabla comparativa nos habla, ante todo, de lo razonable de agrupar esta serie de siete obras, pero, dentro de sus profundas limitaciones, apunta ya, por otra parte, unas diferencias diversificadoras en verdad bastante notables.

Vocabulario anatómico. IV.

	A	B	C	D	E	F	G
1	a	b-b	c-c	d-d	e-e	f-g	g-f
2	a	b-b	c-b	d-b	e-e	f-f	g-g
3	a	b-b	c-c	d-d	e-a	f-d	g-d
4	a	b-b	c-c	d-a	e-a	f-g	g-f
5	2/100	3/80	2/104	89/175	2/85		
6	a	b-b	c-b	d-a	e-a	f-g	g-f
7	a	b-b	c-b	d-b	e-a	f-a	g-a
8	a	b-b	c-b	d-a	e-a	f-g	g-f
9	a	b-b	c-b	d-a	e-a	f-g	g-f
10	a	b-b	c-b	d-a	e-a	f-g	g-f
11	a	b-b	c-c	d-a	e-a	f-g	g-f
12	a	b-b	c-b	d-a	e-a	f-g	g-f
13	a	b-b	c-b	d-a	e-b	f-g	g-f

Lectura de la tabla comparativa.

Una rápida ojeada basta para ver la general disparidad existente entre las siete obras examinadas; en una segunda fase, un análisis más detenido nos evidencia tres hechos incuestionables:

- el insalvable abismo que media entre la interpretación que de la anatomía — cuyos elementos componentes son, en una aparente contradicción, equivalentes (III 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 20) — presentan los murales de El Brull y Osormort.
- la honda concomitancia, por

contra, que resulta entre las constantes extraídas de los murales de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe y el Manuscrito de Santa Radegunda (1, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12 y 13).

- la incoherencia con que se establecen las peculiaridades individualizadoras y las coincidencias en las restantes obras, pues muchas de ellas son meras series de negaciones ante una misma proposición, inexplicables a la luz de la una actividad personal.
- resumiendo, el vocabulario anatómico empleado plantea la hipótesis de un ciclo cerrado de

obras, de relaciones internas confusas, generalmente binarias, conectadas a un nivel total de modo indirecto y supra-indi-

vidual, salvo el matiz de mayor proximidad atestiguado entre los murales de la cripta y las ilustraciones del manuscrito.

Ambiente. V.

	A	B	C	D	E	F	G
1	a	b-a	c-d	d-c	—	f-f	g-g
2	a	b-b	c-c	d-b	e-a	f-f	g-g
3	a	b-b	—	—	—	f-g	g-f
4	a	b-b	—	d-a	e-e	f-g	g-f
5	—	b-b	c-b	—	—	f-b	—
6	—	b-b	c-c	—	—	—	—
7	—	—	—	—	—	f-g	g-f

Lectura de la tabla comparativa.

Incide en la idea apuntada anteriormente, al separar con claridad dos mundos: uno, formado por las dos obras francesas, con un número aceptable de paralelismos (3, 4 y 7), revalorizados además por su propia existencia, rara o desconocida en las

restantes cinco unidades pictóricas, las cuales precisamente integran la segunda célula, caracterizada por ser un bloque coherente en un grado global, cuya relación no es bilateral pura, sino establecida por medio de una verdadera cadena de similitudes parciales.

Accesorios. VI.

	A	B	C	D	E	F	G
1	a	b-b	c-a	d-a	e-a	f-b	g-g
2	a	b-b	c-c	d-d	e-e	f-a	g-b
3	a	—	—	—	e-e	—	—
4	a	b-b	c-b	—	—	f-f	g-g
5	—	—	—	—	—	f-f	—
6	—	b-b	—	—	—	f-g	g-f
7	—	—	—	—	—	—	g-g
8	—	—	—	—	—	—	g-g

Lectura de la tabla comparativa.

A medida que nos vamos alejando de lo estrictamente anatómico (III), la disparidad se acentúa con mayor nitidez, y, así, este capítulo de los accesorios nos demuestra que:

- los recursos secundarios empleados son distintos en cada uno de los conjuntos, pues la única concomitancia plural de-

tectada consiste, en verdad, en una mera coincidencia de tipo negativo (1 c-a, d-a, e-a).

- las restantes semejanzas son binarias y aisladas dentro de la totalidad de núcleos componentes computados, carentes de significado.
- es necesario aperebirse, por otra parte, de que las dos obras francesas muestran, en general,

personales interpretaciones, pero de los mismos elementos, lo cual las separa en un círculo independiente, más o menos cohesionado, frente a los mu-

rales catalanes, unidos por su negación ante la mayoría de tales cuestionarios (5, 6, 7, 8 y 9).

Vestimentas. VII.

	A	B	C	D	E	F	G
1	a	b-b	c-c	d-d	e-f	f-g	g-f
2	a	b-b	c-c	d-a	e-a	f-g	g-f
3	a	—	—	—	—	—	—
4	a	b-b	c-c	d-c	e-e	f-a	g-a
5	a	b-b	—	—	e-e	f-g	g-f
6	a	b-b	c-a	d-b	—	f-b	g-b
7	a	b-b	c-c	d-a	e-a	f-g	g-f

Lectura de la tabla comparativa.

Las conclusiones a que conduce el organigrama establecido en este apartado y, en especial, sus puntos principales (2, 3, 4 y 7), no hacen sino corroborar las anteriores, apuntando con mayor insistencia cada vez dos premisas:

- la primera, es la total disparidad existente entre las siete composiciones de este ciclo pictórico, visible en la incongruencia caprichosa de sus aisladas coincidencias bilaterales.
- el segundo, consiste en el esta-

blecimiento constante de unos lazos de unión entre el Manuscrito de Santa Radegunda y los murales de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe, si bien parciales, inexplicables en conjunto sin un trasfondo estilístico muy próximo, mientras, por su parte, las restantes cinco obras catalanas se interconectan, aun cuando de modo más impreciso, en una cadena de nexos múltiples, que, de una manera indirecta y débil llega finalmente a enlazar con aquellas.

Composición. VIII.

	A	B	C	D	E	F	G
1	a	b-a	c-a	d-a	e-f	f-g	g-f
2	a	b-b	c-c	d-a	e-a	f-g	g-f
3	a	b-b	c-b	d-a	e-a	f-g	g-f
4	a	b-b	c-c	d-d	e-a	f-g	g-f
5	a	b-b	c-b	d-b	e-b	f-g	g-f
6	a	b-b	c-a	d-d	e-a	f-g	g-f
7	a	b-a	c-c	d-a	e-a	f-g	g-f
8	a	b-b	c-a	d-a	e-a	f-a	g-g
9	1/1-1/1,25	1/1-1/2	1/1	1/1-1/1,25	1/1,35	1/2	1/1

Es crucial la fiel y minuciosa interpretación de las respuestas contabilizadas en este apartado, en razón de la enorme importancia que desempeñan dentro de todo estilo individual, al ser realmente la directa plasmación de las consideraciones apriorísticas del artista, un a modo de manifiesto teórico traducido a lenguaje plástico, y, por tanto, el camino idóneo para llegar a precisar su personalidad.

Las conclusiones que comporta son, en esquema, las siguientes:

- la estrechísima relación que une de modo casi absoluto a los murales de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe con las miniaturas del Manuscrito de Santa Radegunda (excepción sin importancia son los números 8 y 9), resultado en consonancia con todos los computados hasta el momento al respecto.

- la gran distanciación bilateral, por contra, existente entre las pinturas de El Brull y Osormort (los números 1 y 7 ni estadística, ni cualitativamente entrañan un papel significativo), antes bien aproximadas por terceros núcleos pictóricos, que se hallan más directamente enlazados con cada una de ellas por separado.
- el mundo de relaciones entre las cinco obras catalanas es una compleja estructura dominada por la multiplicidad de concomitancias, cuya desorganización íntima es la principal razón que imposibilita tajantemente, por irracional, cualquier deseo de unificarlas en un sólo catálogo: es válida, más aún, obligada, en cambio, su concepción dentro de un grupo coherente a nivel estilístico.

Ornamentación. IX.

	A	B	C	D	E	F	G
1	a	b-a	—	—	e-e	f-a	—
2	a	b-a	—	—	—	f-a	—
3	—	b-b	—	—	—	—	—
4	—	—	—	—	—	f-f	g-f
5	—	—	—	—	e-e	f-f	—
6	—	—	—	—	—	f-f	g-g
7	—	—	—	—	—	f-f	—
8	—	—	—	—	—	f-f	—

Lectura de la tabla comparativa.

Siendo un capítulo, éste, colateral, es, a la vez, insignificante en sí mismo y definitorio de una mentalidad concreta en razón de la libertad de que goza; de aquí el valor de las enseñanzas que su computación comparada nos aporte:

- es manifiesto el desequilibrio existente entre los murales de

la cripta, sumamente ornados, y el resto de obras, mucho más pobres en este aspecto.

- asimismo es interesante anotar las relaciones, bilaterales siempre, que, a pesar de su escasez, logran establecer una especie de panorama común de soluciones decorativas, de interpretación distinta, pero respondiendo a un trasfondo único.

	A	B	C	D	E	F	G
1	a	b-a	—	d-a	—	f-a	g-a
2	a	b-a	—	?	—	f-a	g-a
3	a	b-b	—	d-d	—	f-f	g-g

Lectura de la tabla comparativa.

No nos dejemos engañar por la aparente superioridad numérica de las coincidencias (1 y 2), puesto que en el (3) es donde reside la verdadera esencia del apartado, y en él todas las

respuestas conseguidas testimonian una realidad autónoma: cuando aparecen inscripciones, éstas se hallan escritas en caracteres latinos y formando frases gramaticalmente correctas, pero la caligrafía de cada una de ellas es totalmente diferente.

Técnica. XI.

	A	B	C	D	E	F	G
1	a	b-b	c-a	d-a	e-a	f-a	g-g
2	a	b-b	c-c	d-e	e-d	f-g	g-f
3	a	b-c	c-b	d-e	e-d	f-f	g-b
4	a	b-a	c-c	d-e	e-d	f-g	g-f

Lectura de la tabla comparativa.

Tal vez sea uno de los puntos cruciales por medio de los que poder individualizar de manera taxativa la peculiar entidad de cada realización. Marginando un tanto el procedimiento técnico utilizado, son las cuestiones cromáticas las que dan el tono, en verdad, a las obras:

- en primer lugar, vemos que no existe una auténtica concatenación a nivel global, antes bien, una autonomía que, basándose en algunas relaciones binarias,

permite formar una cadena de conexiones indirectas.

- es interesante observar la identificación de todas las respuestas existentes entre los conjuntos de Navata y Marençà, mientras en el resto de casos aquella es múltiple y aislada.
- una vez más, los murales de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe y las miniaturas del Manuscrito de Santa Radegunda, presentan entre sí un mayor número de contactos que frente a los cinco restantes ábsides catalanes.

Psicología. XII.

	A	B	C	D	E	F	G
1	+	+	+	+	+	—	—
2	—	—	+	—	—	—	—
3	—	—	—	—	—	+	+

4	+	+	+	+	+	—	—
5	—	—	—	—	—	+	+
6	+	—	—	+	+	+	+
7	+	—	—	—	+	+	+
8	—	—	+	—	—	—	—
9	+	—	—	—	+	+	+
10	+	—	—	—	+	+	+
11	+	—	—	—	—	—	—
12	+	—	—	—	—	—	—
13	+	—	—	—	—	+	+
14	—	—	—	+	—	+	+
15	+	—	—	—	—	+	—
16	+	—	—	—	—	+	+
17	—	—	—	—	+	+	+

Lectura de la tabla comparativa.

Es verdaderamente definitoria la comparación de las peculiaridades psicológicas que cada una de las obras ha ido dejando entrever, de modo fragmentario, a lo largo de los once apartados antecedentes, pues se refieren directamente a la sensibilidad, conceptos artísticos y nivel intelectual del artista que las realizó, aspectos intransferibles que permiten comprender el verdadero significado de toda aquella, en apariencia intrascendente, enumeración de constantes estilístico-técnicas.

Las conclusiones implícitas en esta tabla son, en esquema:

- advertir, ante todo, la prácticamente total identificación compulsada entre los móviles mentales que condicionan al Manuscrito de Santa Radegunda y a los murales de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe: ateniéndonos a las respuestas positivas, podemos establecer una relación de (10/11), significativa de una analogía total, con la salvedad de la pedagogía.
- por su parte, Osormort, patetiza unos apreciables vínculos de unión con Navata y el Manuscrito de Santa Radegunda (6/15), así como con la propia cripta de Saint-Savin (7/15); si bien reducibles estadística-

mente a un 40-46 % global, en realidad, cualitativamente son más importantes las conexiones con Navata que con los ejemplares franceses, hallándose la clave en los fundamentales (números 1 y 4): mientras con aquél coincide de modo absoluto, disiente con respecto a éstos.

- finalmente, las restantes obras — El Brull, Belcaire y Marenyà —, establecen tanto entre sí, como con respecto a Osormort, la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe y el Manuscrito de Santa Radegunda, una red de relaciones negativas, disparidad en verdad radical y terminante, cuyas únicas excepciones son, precisamente las ya con anterioridad apuntadas (números 1 y 4); estudiemos, pues, la comunidad psicológica entre las cinco obras catalanas.

Osormort - El Brull:	2/11.
íd. - Belcaire:	2/13.
íd. - Marenyà:	3/14.
íd. - Navata:	6/15.
El Brull - Belcaire:	2/13.
íd. - Marenyà:	2/14.
íd. - Navata:	2/15.
Belcaire - Marenyà:	2/14.
íd. - Navata:	2/15.
Marenyà - Navata:	3/15.

Con la excepción de la relación de Osomort - Navata, comentada más arriba, podemos comprender de modo definitivo que los dos puntos de contacto comunes son el concepto lineal y gráfico de la pintura, en cada obra manipulado en una dirección diferente, lo cual compor-

ta que deba explicarse su aparición como la mera concomitancia de la tosquedad con que todas ellas siguen unos modelos comunes: no son más que la reducción lineal simplificada de la estética del modelado corpóreo, la traducción gráfica de lo volumétrico. 43

La recapitulación final de las conclusiones parciales apuntadas en cada apartado, nos debe llevar a testificar, de modo taxativo, la esencial disparidad que media entre los siete conjuntos pictóricos analizados — reducida al mínimo en el caso de la cripta de Saint-Savin y el Manuscrito de Santa Radegunda —; no obstante, el verdadero núcleo del problema reside en la paralela concordancia estilística de todos ellos, aun cuando ésta se mueva a un nivel genérico: la calidad y cantidad de coincidencias computadas justifican la necesidad de agruparlos, pero no razonan su atribución a una actividad personal.

Es definitorio que esta postura individualizadora se vea obligada a manipular juicios estéticos para explicar las divergencias existentes, sometiendo todo dato objetivo y concreto a una preestablecida serie de opiniones valorativas de índole estrictamente privada: su interpretación de la realidad, antes que del estudio estricto de unos hechos específicos, nace en verdad de la acomodación de éstos a una idea apriorística, la cual conduce en su provecho toda dificultad.

Así, la solución dada al problema de las incongruencias halladas en los siete sujetos examinados, concebidos como unidad de ejecución, consiste en hablar de un proceso de degradación cualitativa, es decir, antropomorfizando lo que son cuestiones estilísticas; se explican las distintas interpretaciones pictóricas como producto de diversos momentos cronológicos dentro de una misma activi-

dad humana, y, para redondear la tesis, se ordenan en una sucesión valorativamente descendente — concretamente, iniciada en el Manuscrito de la vida de Santa Radegunda, continuado en la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe, Osormort, El Brull, Belcaire, para concluir en Marenyà (Navata, ?) —, razonando esta postura a la luz de varias premisas no menos originales: ante todo, el pintor en cuestión viene forzado a ser, en la época en que decora nuestros ábsides, un artista en pleno declive, si bien poseedor de un pasado brillante, ejemplarizado por las dos obras poitovinas conservadas; luego, se le obliga a que haya realizado su trabajo en tierras catalanas con radical desgana, únicamente impelido por móviles económicos, debiendo además imaginar que tales encargos eran inferiores a la fama de su curriculum de miniaturista y muralista para-cortesano, lo cual implicaría una labor burda y rápida, adecuada para contentar espíritus poco sensibles, despreciables a sus ojos, acostumbrados a otros ambientes de superior cultura, e idónea para producir de una manera sistemáticamente seriada. Finalmente, esta misma fecundidad creativa comporta el que los cinco conjuntos pictóricos catalanes sean una mínima parte de su catálogo, y, por lo tanto, la existencia de desniveles y contradicciones internas entre ellos, así como en relación a las creaciones de su período álgido francés, no significa que nada, puesto que puede, como conclusión, imaginarse que se encuen-

tran bastante distanciados temporalmente, si bien dentro de un declive progresivamente pronunciado, traduciendo, de este modo, los caracteres estilísticos, técnicos, estéticos y psicológicos antagónicos a calidades intrínsecas de distinto nivel plástico.

No hay duda: imaginados procesos vital-fisiológicos han condicionado hasta el momento los hechos estrictamente objetivos.

Hechos a los que, al contrario, deberemos una fiel adecuación, rehuyendo toda tergiversación en su lectura, la cual en el caso presente del Maestro de Osormort, símbolo de todo un enfoque superior, no nos habla de la actividad de un personaje aislado, sino antes bien de un núcleo estilístico muy interesante, pues enlaza íntimamente al mundo catalán con el de Poitiers.

Los productos artísticos, testimonio de un determinado momento histórico, plantean al hombre de hoy apasionantes interrogantes en cuanto al trasfondo que cristalizan, al cómo, porqué y para qué de su existencia, a la estructura social, filosófica, económica y ética a que responden, pero en absoluto comportan como finalidad primaria el conocimiento de nombres, y, menos aún, el concepto de artista en cuanto ente en abstracto, realizador de obras fuera de tiempo.

El futuro de la investigación en el campo de la pintura románica se encuentra en su organización en círculos estilísticos compactos, cohesionados por una larga serie de núcleos explicitados, resultado directo de un proceso previo de reducción global a estructuras componentes, efectuado aplicando a las obras un método analítico, objetivo y científico, factible de mostrar constantemente las razones que sustentan sus asertos, transmitidos en una radicalidad substantiva, al margen de cualquier adjetivismo literario.

Así, en el caso que tenemos planteado, la única salida viable, positiva
55 y válida que vemos, consiste en la

sustitución de la ansia biográfica y enfoque desambientador, por el montaje racional, basado en una investigación abierta, de un círculo de obras pictóricas relacionadas entre sí en un grado de proximidad suficiente para autonomizarlo dentro del panorama plástico del siglo XII catalán.

Son los objetos artísticos quienes deben centrar nuestra atención, no las intuiciones que produzcan en nosotros: la existencia innegable, bien lo hemos confirmado, de una comunidad artística entre cinco decoraciones absidales catalanas, y las ilustraciones de un manuscrito y los murales de una cripta del área poitovina, no puede ser explicada por razonamientos referidos a una individualidad ideal, ese ensoñado monje francés, que tras la iluminación de múltiples códices y libros, de los cuales sólo resta uno — el de la Vida de Santa Radegunda —, se avino a ornar parte — la cripta — de la máxima realización arquitectónica de su centro de acción, Poitiers, que era, sin discusión, Saint-Savin-sur-Gartempe, para con posterioridad, venido al condado de Barcelona, limitarse a una actividad desdeñosa propia de un viejo fracasado.

Y son las propias obras, a través de los nuevos hallazgos, las que, creemos, aportan las pruebas definitivas a nuestra hipótesis de trabajo: concretamente, los murales de Bagüés que, más allá de cualquier simple corroboración, suponen la necesidad de imprimir un giro de 180° a la visión establecida de la pintura mural románica catalana.

Es crucial observar cómo, reducida la actividad del hipotético Maestro de Osormort a las áreas de Poitiers y Barcelona-Gerona, se puede concebir la existencia en ellas de un mayor número de realizaciones parejas, desconocidas hoy por múltiples causas, pero atribuibles todas a su mano: se ha confundido una fórmula estilística supra-individual, con un estilo personal.

Ahora bien, esta postura se encuentra imposibilitada de reacción ante ese nuevo conjunto pictórico, Bagüés, donde se compulsan prácticamente las mismas similitudes y discrepancias estilísticas, técnicas, estéticas y psicológicas que entre cada una de las siete obras — Osormort, El Brull, Belcaire, Marenyà, Navata, cripta de Saint-Savin y Manuscrito de Santa Radegunda — atribuidas al artista francés eje de nuestro estudio, viniendo agravado, si cabe, el insalvable problema por el hecho de que, siendo evidente la disparidad de autores presenten estos murales aragoneses toda una serie de íntimas concomitancias, y precisamente en cuestiones fundamentales, con el binomio cripta de Saint-Savin - Manuscrito de Santa Radegunda, desconocidas en las cinco decoraciones.

Ello se ha debido solventar rápidamente con la creación de un nuevo personaje de actividad asimismo independiente [21], definido como: «En general, el estilo del Maestro de Bagüés parece de la primera mitad del siglo XII y se relaciona con obras muy importantes de la región central de Francia; concretamente, con las pinturas de Saint-Savin-sur-Gartempe, en Poitou, y con las miniaturas de un códice con episodios de la vida de Santa Radegunda, de Poitiers» [22]. «Lo stile delle sue figure, di piccole dimensione e di forza espressiva, come pure il carattere dell'architettura di sfondo, ha affinità con due opere molto importanti della Francia centrale: le pitture della cripta di Saint-Savin-sur-Gartempe e le miniature di un codice con episodi della vita di Santa Radegonda a Poitiers» [23].

A todas luces resultan incongruentes, a la par que sumamente significativas, estas afirmaciones, redactadas curiosamente en un tono equivalente a las referidas en su momento al Maestro de Osormort; el motivo es sencillo: Bagüés supone la demostración inapelable de la existencia de un círculo pictórico coherente, cuyo

punto axial se encuentra en Poitiers, y se expande por la península al amparo de unos irrefutables contactos históricos, político-comerciales con respecto al condado de Barcelona, incluso matrimoniales a nivel regio con la corte aragonesa (Inés de Poitiers).

Bagüés deviene, en razón de la fecha de su hallazgo, la clave para entender de modo perfecto que las concomitancias computables entre las ocho obras que, en principio, integran este círculo pictórico, se centran a un nivel de esquemas generales, soluciones previas y conceptos plásticos apriorísticos, factibles, por lo tanto, de ser interpretados con personalidad por los artistas.

Esto es causa de que resulte inimaginable atribuir a un mismo pintor la decoración de Bagüés y Osormort, siendo, no obstante, su grado de relación con respecto a los murales de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe idéntico, si no más acentuado aún en el primer caso.

En el análisis subsiguiente, al que aplicaremos el mismo método ya seguido en el estudio de las restantes siete obras que integran esta célula pictórica, se verá de modo manifiesto que todos y cada uno de los elementos que, explícita o implícitamente, han servido hasta la actualidad para demostrar la existencia de este hipotético Maestro de Osormort, no son específicos, sino por el contrario genéricos, pues irán reapareciendo de modo constante en Bagüés.

[21] JOSÉ GUDIOL RICART: *Discurso de Inauguración del Museo Diocesano de Jaca*, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, agosto, 1970.

[22] Id. *Pintura medieval en Aragón*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1971, págs. 9-10.

[23] JUAN AINAUD DE LASARTE: *La pittura romanica spagnola. I maestri del colore*, 215. Ed. Fratelli Fabri, Milano, 1966.



Parroquia de Bagüés

Ficha técnica. Se encontraba totalmente decorada por pinturas murales, en parte destruidas en el siglo XVI al ampliarse por el lado de la epístola su única nave, abriendo en los muros sendos arcos de medio punto de 3,47 y 2,53 m. de luz [24].

La narración plástica se organizaba en cuatro bandas horizontales superpuestas, que recorrían la nave, el ábside y su arco toral; la historia trazaba una espiral, pues, iniciado el relato en el extremo superior del muro del evangelio cercano al altar, enlazaba con el registro alto del muro contrario en su parte próxima a la entrada, sucediéndose este ritmo hasta concluir en la cuenca absidal inferior, por encima de un friso ornamental de fingidos cortinajes.

Dimensiones:

nave:

altura de cada registro .	130 cm.
longitud total	1250 cm.

ábside:

altura total	506 cm.
luz de su abertura . . .	425 cm.

arco triunfal:

altura total	506 cm.
longitud	200 cm.

Lugar de su conservación: Museo Catedralicio de Jaca.

57 Son, sin lugar a dudas, uno de los más espléndidos testimonios del arte románi-

co aragonés e hispano en general, gozando de un estado de conservación perfecto, al que una adecuada restauración ha coadyuvado íntimamente.

Temática. En el muro de la epístola (A), se explica de arriba a abajo:

I (ciclo de la Creación):

1. Dios crea al hombre.
2. Dios le entrega el dominio sobre los animales.
3. Dios extrae a Adán la costilla.
4. Creación de Eva.
5. Presentación de Eva a Adán.
6. Dios les muestra el árbol del Bien y el Mal.
7. La serpiente tienta a Eva.
8. Tentación de Adán.
9. Adán y Eva se avergüenzan de sus desnudeces ante Dios.

II (ciclo de la Infancia de Jesús):

10. Anunciación.
11. Visitación.
12. Natividad.
13. Adoración de los pastores.
14. Epifanía.

III (ciclo de la vida pública de Cristo):

- 15, 16 y 17. Tentaciones de Jesús.

[24] FRANCISCO ABBAD RÍOS. *Zaragoza. Catálogo Monumental de España. C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez. Madrid 1957, página 650.*

18. Llamamiento de los primeros discípulos.

19. Bodas de Caná.

IV (Ídem.):

20. Diálogo entre dos santos personajes.

21. Larga serie de escenas apenas conservadas: desarrolladas en un interior arquitectónico, pueden referirse a la Institución de la Iglesia.

En el muro del evangelio (B), asimismo de arriba a abajo:

I. (ciclo del Génesis):

1. Caín mata a Abel.

2. Dios maldice a Caín y lo condena a vagar por el mundo.

3. Dios habla a Noé.

4. Construcción del Arca.

5. El arcar acoge las diferentes especies de animales.

6. Sacrificio propiciatorio de Noé.

II (ciclo de la infancia de Jesús):

7. Huida a Egipto.

8. Herodes.

9. Matanza de los Inocentes.

10. Presentación al templo.

11. Bautismo de Cristo.

III (ciclo de la vida pública de Cristo):

13. Cristo y la buena samaritana.

12. Cristo y apóstoles (fragmento).

14. Milagro de Cristo.

15. Resurrección de Lázaro.

IV (ciclo de la Pasión):

16. La última Cena.

17. Grupo de apóstoles.

18. Camino del Huerto.

19. Prendimiento de Cristo.

En el ábside (C), se desarrollan los siguientes compartimentos y escenas, a partir del suelo:

I. Friso de cortinajes.

II. (ciclo de la Pasión):

1. Simón el Cirineo ayuda a Cristo a subir la cruz.

2. Calvario.

3. Las tres Marías ante el sepulcro vacío.

III. Apostolado con la Virgen (4).

IV. Mundo celeste donde Cristo (5) asciendo majestuoso, ante la mirada de dos profetas (6), situados en la zona baja, y dos ángeles (7), en la superior.

Finalmente, el arco toral (D) de acceso muestra conservados cuatro tan sólo de sus rectángulos temáticos, de arriba a abajo y de izquierda a derecha:

1. —

2. Entrada en Jerusalén (?).

3. Grupo de figuras portadoras de lanzas.

4. —

5. —

6. Donación de la iglesia de Bagüés (?).

7. Resurrección de los muertos.

Noli me tangere.

8. —

Iconografía. Es uno de los programas más ambiciosos atestiguados en zona hispana, al englobar narraciones del Antiguo y Nuevo Testamento, compuestas con una precisión y riqueza de elementos admirable; su propia amplitud, depasando de modo absoluto lo conservado en los ábsides catalanes de temática pareja, hace aconsejable el estudio de las fuentes iconográficas de tan sólo las escenas en ellos computadas.

A. I.

1. (Gen. 1, 26-30 y 2,7). Se ha representado por medio de la escena de Dios modelando el cuerpo de Adán.

6. (Genesis 2, 16-17). Iconografía usual.

7 y 8. (Gen. 3, 1-8). Se ha desarrollado en un esquema binario la escena del Pecado Original, dependiendo en ambos casos de un eje central de simetría.

9. (Gen. 3, 7-9). Con hojas de higuera cubren pudibundos sus desnudeces.

A. II.

12. La fórmula seguida es la sirio-bizantina de la Virgen acostada y el Niño en el pescobre.

13. (Luc. 2, 8-15). Se reduce a un grupo de tres pastores yendo a adorar al recién nacido.

14. (Mat. 2, 1-12). En número de tres ofrecen sendos presentes a Jesús, representado en el regazo de María, sentada, a su vez, en un trono.

B. II.

10. (Luc. 2, 22-40). Adopta el esquema usual de la presentación del Niño por parte de la Virgen a Simeón.

C. II.

2. Muestra la fórmula historicista, incluyendo los soldados romanos en el acto de quebrar las piernas a los crucificados.

3. Responde al programa comportador del sepulcro vacío, de rica arquitectura, y el ángel sentado a su lado anunciando a las tres mujeres la Resurrección.

Anatomía.

Altura de las figuras:

A. I.

Dios (1) 102 cm.

Adán (1) 102 cm.

Dios (5) 102 cm.

Adán (5) 92 cm.

Eva (5)	92 cm.
A. II.	
todas las figuras miden .	97 cm.
B. III.	
Jesús (13)	107 cm.
apóstoles (13)	102 cm.
mujeres (13)	100 cm.
hombres del pueblo (15)	92 cm.
mujeres del pueblo (15)	92 cm.
C. II.	
San Juan Evangelista (2)	120 cm.
Marías (3)	150 cm.
Canon:	
Dios	6,25 cabezas de altura.
Jesús	6-6,50 íd.
Adán	6,25 (antes extracción costilla).
	5,75 (después de ella).
Eva	5,75 íd.
Virgen	6 íd.
figuras late- rales	5,75 íd.
diablo	10 íd.
niños	4 íd.
Medidas de las cabezas:	
C. II.	
San Juan Evangelista (2)	17,5 cm.
soldados romanos (2) . .	16 cm.
Marías (3)	19 cm.

Cabezas: la inmensa mayoría se encuentran de perfil de trescuartos, aunque algunas aparezcan de perfil puro; el óvalo es rectangular, con cierta tendencia hacia el cuadrado; el modelo es único para ambos sexos, acentuando el femenino algo más, sin embargo, la ligera curvatura del mentón.

Ojos: grandes y almendrados, en general, su línea superior traza una mínima curva en un a modo de rabillo en la zona más próxima al espectador, mientras en la opuesta el ojo aparece cortado de raíz por el perfil. La grafía en sí ha sido recalcada cromáticamente.

Pupilas: aparecen siempre adosadas a la línea superior del ojo.

Cejas: gruesas, altas y arqueadas; el pliegue del músculo se ha señalado con un trazo paralelo. La grafía, en negro, ha sido modelada con unas sombras marrón-rojizas.

Nariz: formada por dos líneas paralelas, es estrecha y larga, terminada en un doble lóbulo de delicado trazo. Una recta cayendo hacia la boca indica la raíz del pliegue del labio superior.

Orejas: aparecen prácticamente siempre un tanto ocultas por el cabello, reducidas a una especie de semicírculo, alargado en vertical hasta casi parecer una gota; dos rectas paralelas cortan horizontalmente su interior.

Mejillas: se señala con enorme violencia cromática la zona rehundida de debajo del pómulo.

Frente: aparece recorrida en parte por varios surcos, entre tres y cuatro, nacidos en la línea de perfil.

Boca: se emplean indistintamente dos modelos: uno muestra el labio superior formado por un triple arco y el inferior por un semicírculo; el segundo añade una línea recta debajo de la nariz.

Cuello: siempre se ha cuidado mucho el indicar con dos trazos gruesos y paralelos su modelado.

Mentón: no aparece señalado.

Barba: sigue el contorno del rostro con un doble trazo de rayas paralelas, unas más gruesas que otras.

Cabello: concebido como una masa unitaria de fondo monocromo, se estructura en dos zonas, partido por la mitad por unos trazos verticales, con los cabellos cual arcos de círculo y un pequeño flequillo sobre la frente. Son curiosos los bucles de que hace gala. Caso aparte es la cabellera suelta de Eva.

Manos: no muy grandes, salvo excepciones, juegan en torno a una base rectangular, limitada en su dorso por dos líneas, una junto a la muñeca y otra en la raíz de los dedos, si son vistas por el lado contrario las muestran presentando además la curva del pulgar y unas rayas en la palma. Las uñas se dibujan con esmero. Si los dedos se encuentran extendidos son delgados, muy largos y aislados.

Pies: son grandes, menos cuidados que las manos, pero, con todo, ondulan adecuadamente los contornos de su esquema rectangular; las uñas se ven indicadas; del círculo del tobillo descende una línea perpendicular, equilibrada con la serie que señala la zona de mayor altura del pie.

Desnudo: relativamente numerosos (todo el ciclo de la Creación del hombre, amén del Calvario), testifican un alto dominio de la anatomía: los pectorales, el esternón, las costillas, la línea del vientre, el ombligo, los repliegues de la carne en los muslos, brazos y cuello, los huesos de la pierna, órganos sexuales.

Se encuentran enfocados desde múltiples perspectivas: de perfil, frente y espalda.

Lectura sociológica de la anatomía: es indudable la finalidad consciente que ha movido al artista a dar a las figuras de Dios y Jesús unas medidas superiores a las demás, e incluso el rebajar de modo constante al pueblo con respecto a los apóstoles.

Muy curioso es el detalle de que Adán (A I 1, 2 y 3) sea de altura pareja a Dios antes de serle extraída la costilla, mientras que, por contra, posteriormente disminuya, hasta equipararse a la de su compañera.

Lectura sexológica de la anatomía: las

mujeres, antes bien que por el tratamiento fisonómico, se ven individualizadas por su inferior altura.

Vocabulario anatómico.

Lenguaje de las manos: el deseo último que condiciona la totalidad de soluciones al respecto, es el deseo de obtener un impacto de vigor físico, matizado, hasta cierto punto, sociológicamente: las figuras secundarias tienden a actuar manualmente con objetos, con lo cual prescinden de toda mímica sugeridora, reservada ésta casi exclusivamente a los personajes importantes.

Lenguaje de los pies: aun cuando sea una de las zonas más dañadas, es fácil advertir que la reciedumbre con que se apoyan los pies — siempre planos o apuntados hacia abajo — en el suelo, imprime el sentimiento óptico de pesadez corporal a las figuras. Responden a una necesidad quasi-fisiológica, alejada de cualquier esteticismo.

Lenguaje de los rostros: es una de las vías esenciales de que se ha valido el artista para imprimir expresión, tanto a las figuras individualmente, como a las escenas en cuanto unidades interdependientes. Varios son los recursos de que hace gala: uno, el juego estudiado de la dirección de las miradas, equilibrando o contrastando, según el deseo, las líneas de fuerza descendentes, ascendentes, oblicuas y horizontales, aunque casi siempre pivotando en torno a un eje de simetría implícito (las escenas B 9 y B 15 son ejemplares al respecto); el segundo, es la contracción facial, raramente permitida, pero incuestionable cuando se quiere plasmar el dolor (hombre al que Pedro le corta una oreja) o el miedo (Adán y Eva expulsados del Paraíso); y, finalmente, la imbricación de redes de miradas, diálogos mudos de alta consecución por el número elevado de personajes que intervienen.

Lenguaje de los cuerpos: las figuras, entendidas como masas corporales, al margen de toda consideración anatómica o volumétrica, son elementos plásticos reducibles a líneas de fuerza agitadas, retorcidas sobre sí mismas, que actúan en un perfecto diálogo a nivel de escena, logrando complejos desequilibrios estables o, por contra, estabildades fugaces.

Relación entre el número de actores y la superficie de la escena:

Muro de la nave, lado Evangelio:

B.II.	(7) ...	3 figuras (?)	} ~ 550 cm.
	(8) ...	12 figuras	
	(9) ...	12 figuras	
	(10) ...	5 figuras	} ~ 550 cm.
	(11) ...	8 figuras	
B.III.	(13) ...	4 figuras	} ~ 650 cm.
	(14) ...	4 figuras	
	(15) ...	14 figuras	

Los ejemplos computados, elegidos de entre aquéllos que permitían una libre interpretación (B 8, 9, 11, 13, 14 y 15), con un punto de referencia en escenas cuyo número de personajes se halla establecido ya por los mismos textos bíblicos (B 7 y 10), nos demuestran una voluntad acen-tuadísima en pro de la riqueza compositiva y de la teatralización escenográfica.

Movilidad/inmovilidad: más que agita-das, las figuras se encuentran vivificadas, salvo en aquellos casos en que la estaticidad viene obligada. Ello se ha logrado por medio de la anatomía: rostros, manos, pies y cuerpos contorsionados.

Teatralidad/naturalidad: la actuación de todos los personajes exhala un aire teatral incuestionable, palpable desde la soltura de sus forzadas poses y la riqueza de sus recursos escénicos, hasta el movimiento de masas que comportan a nivel escénico.

Materialidad/inmaterialidad: el concep-to de verificación para-material predomi-na de modo absoluto en el enfoque plás-tico general.

Tridimensionalidad: afanosamente se ha trabajado este aspecto, tanto con el estric-to y preciso empleo de las figuras, alinea-das en profundidad, superpuestas e im-bricadas (las escenas del Prendimiento o de la Matanza de los Inocentes por su complejidad pueden servir de ejemplo), como por medio de la colocación de obje-tos accesorios, situados en un primer tér-mino, delante de los cuerpos (las Bodas de Caná, la Buena Samaritana o la Resu-rección de Lázaro son modélicas): su con-secución es plena, hablando de un alto ni-vel técnico. Las sombras, si tímidas y es-casas, desempeñan un papel encomiable en el vuelo de algunos mantos.

Volumen: los cuerpos no son tratados como totalmente paralelos al soporte, evi-tándose ello con un delicado movimiento de los brazos que cruzan por delante del pecho, pies superpuestos o piernas dobla-das por las rodillas, y, a veces, por el la-deamiento de la cintura, líneas de fuerza todas ellas subrayadas por los pliegues, abundantes, de intensa grafía: indican con enorme insistencia la línea del abdomen con un trazo ondulado, el hueco de en-trepiernas, triángulo recorrido por varios ángulos agudos, y el cuerpo, varios semi-círculos equidistantes.

El cromatismo actúa en rostros y ma-nos.

Profundidad: enlazando con la tridi-mensionalidad, los diversos planos que en el espacio establece se ordenan abierta-mente en profundidad, a donde, rompiendo incluso en algún caso extremo toda sub-ordinación al soporte, nos impele sumer-girnos (las escenas B 17, A 2 y A 14, son definitivas en este sentido).

Usuales son las alineaciones de cabezas hacia un punto del infinito.

Perspectiva: aun cuando existente, puede pasar desapercibida, salvo en las estructuras arquitectónicas, donde se manifiesta en toda su plenitud, respetando las leyes ópticas con gran atención: así tenemos las puertas de las escenas (B 17, B 13), el arca de Noé (B 5) y el sarcófago de Lázaro (B 15) como detalles definitorios.

Ambiente.

Tierra: se extiende unitariamente a lo largo de la línea de base de todas las escenas la faja simbolizadora del suelo, de color ocre, cuyos bordes, arcos de círculo enfilados, van en direcciones opuestas, albergando en su interior una serie ininterrumpida de matorrales equidistantes, que responden a un rígido esquema tipológico: de arriba a abajo alternan matos de hojas finas con otros de hojas gruesas.

Cielo: se estructura en tres bandas superpuestas, de contrastado cromatismo.

Agua: las dos escenas que vienen obligadas a introducir este elemento, lo resuelven de un modo un tanto tosco, si bien el intento no deja de plasmar unos afares: la solución dictada es recorrer con una serie de trazos, ya ondulados (B 11), ya entrecruzados (A 18), las formas subyacentes.

Vegetación: es cuantitativa y cualitativamente insignificante, sobre todo si nos fijamos en el número de escenas desarrolladas al aire libre que coadyuvan a la introducción de vegetales, cual es el caso del ciclo de la Creación (A I 1 a 9): el árbol del Bien y el Mal no ha sido atendido en absoluto, como los otros dos existentes en la zona abovedada del ábside (C IV 6), siendo sus formas blandas y desproporcionadas.

Arquitectura: el empleo de estructuras arquitectónicas como marco escenográfico-ambiental es reiterado en múltiples escenas: todas las de (A II y A IV, y algunas de A III, B II, B III y B IV). La mayoría son edificios reducidos a dos o más columnas, de ornamentación geométrica (horizontales, estrías, ...), sobre los cuales descansan uno o varios arcos rebajados, soporte de una pequeña techumbre vista en perspectiva; además debe anotarse la cúpula gallonada que cubre la puerta de la Huida a Egipto.

Mundo divino: cromática y gráficamente se han diferenciado dentro de él las zonas interior y exterior de la mandorla.

Accesorios.

Número: son abundantes, uno de los capítulos que con mayor precisión nos hablan de la riqueza del lenguaje artístico del pintor; así, p. ej., podemos destacar el

lecho-hamaca de la Virgen (A 13), el altísimo pesebre (A 12) y el trono donde María recibe la adoración de los Reyes (A 14); por su parte, las tinajas exhibidas en (A 19), las armas de los soldados (B 8, 9 y 19; C 2 y D 3), los libros (D 6) o incluso el pozo (B 13), testimonian un fino cuidado por lo secundario.

Aureolas: monocromas, de grueso contorno en rojo o negro; la de Cristo aparece individualizada por su cruz patada.

Atributos: como tal pueden considerarse las ofrendas que portan las tres Marías ante el sepulcro, botes para-cónicos (C 3), los presentes de los Reyes Magos (A 14) o el cetro de Herodes (B 8): ninguno de ellos ha sido tratado con especial intensidad, sí con esmero.

Animales: es destacable la introducción sistemática de masas de animales con una finalidad compositivo-expresiva indudable, contribuyendo, simultáneamente, a la elevación jerárquica de la figura humana.

Nubosidades: el entorno de la mandorla del Pantocrátor y la zona que gravita sobre el Cristo crucificado muestran una masa compacta ondulante, símbolo de mundos divinos extramateriales.

Cortinajes: hasta cierto punto importantes son las telas que sensualmente rodean los fustes de las columnas, bien que su empleo se vea reducido a dos casos (A 14 y C 3), evidenciando un trasfondo miniaturístico de intencionalidad volumetrizadora.

Vestimentas.

Tipología: larga túnica y manto arrollado en torno a la cintura, colgando por encima del hombro izquierdo, visten Dios, Cristo, el sacerdote del templo (B 10), José, Noé, los ángeles y los apóstoles.

Túnica, manto caballeroso y calzas visten los pastores (A 13); los Reyes Magos y Herodes se diferencian por sus bonetes cónicos (A 14) y rectangular (B 8), respectivamente.

Túnica corta o larga y calzas muestran los personajes subordinados, sin papel agente alguno (B 4, 8, 9 y 15; A 19; C 2). Caso excepcional es el de Longinos, explicable por su relieve histórico, pues vistiendo túnica y manto, cubre su cabeza con un casquete alargado y puntiagudo.

Unitariamente todas las mujeres lucen túnica larga y manto que les cubre la cabeza.

Pliegues: el tratamiento de las vestimentas está pensado en razón de un fin volumetrizador, conseguido plenamente por medio de los pliegues; de modo programado la grafía rigidamente lineal insinúa, en un juego de tensiones, la subyacente redondez corpórea de brazos y muslos, torsos y vientres, marca el vacío del espa-

cio de entrepiernas y acentúa la voluptuosa sucesión de curva y contracurva del perfil del cuerpo.

Vuelo: el vuelo de la parte baja de contadas tunicas y del pliegue colgante de algunos mantos (C 6, p. ej.), es importante de cara a imprimir volumen a las figuras y dar tridimensionalidad a los planos.

Orillos: rectos o ligeramente acampanados, salvo contadísimas excepciones (B 11, 13, 14 y 15; C 4 y 6; D 2), se ven movidos por decorativos pliegues.

Ornamentación: únicamente podemos hallar algunas cenefas lisas decorando los bordes inferiores de ciertos ropajes.

Lectura sociológica de la tipología: tanto el esquema tipológico aplicado, como su propio tratamiento gráfico, responden a una postura social previa segregadora: si el afeamiento y deformación de las vestimentas de los individuos colaterales puede ser discutida, aun cuando sea cierta, por contra, es innegable la distinción de importancia moral efectuada a través del calzado (las figuras masculinas elegidas de Dios prescinden de él), a la vez que la distinción que exhalan, p. ej., Dios o Jesús, frente a la interpretación exagerada, casi grotesca, dada a la masa indiferenciada.

Lenguaje teatral de su tratamiento: nota definitoria de una sensibilidad delicada es el variado lenguaje teatral exhibido: sus modelos son infinitos, destacando de entre todos, incluso cuantitativamente, el recurso ennoblecedor de velar la mano izquierda bajo el manto, aplicado con amplitud, desde Dios y Cristo, Noé, los apóstoles y José, hasta los pastores y ángeles.

Composición.

Estructura de los registros: la narración se desarrolla ya de izquierda a derecha (muro epístola), ya en sentido inverso (muro evangelio), estructurándose de modo ininterrumpido en las escenas al aire libre, mientras en los interiores es la arquitectura la que compartimenta la hilación dramática.

Plano/profundidad: la sumisión al plano real del soporte es respetada en razón de que los efectos de profundidad logrados se circunscriben al ámbito pictórico, evitando la caída en cualquier tipo de trompe-l'oeil alienador, especialmente por medio de las bandas de fondo.

Rectilínea/curvilínea: el predominio es absoluto por parte de la distorsión curvilínea de todos los ejes corporales.

Relación entre los personajes: salvo en las escenas de reducido número de figuras, la relación entre los personajes es múltiple,

centrando en el eje de simetría el núcleo de la actuación.

Relación de los personajes con el ambiente: su consideración de elemento escenográfico, conduce a que la ambientación sea vista como telón de fondo secundario, jamás al nivel del hombre, aun cuando, a veces, éste dirija hacia ella sus actos.

Agrupación de las escenas: se realiza constantemente en formas cerradas en sí mismas, ya sean múltiples o simples, de acuerdo con la amplitud de la narración; su empuje es centrípeto.

Binomio figuración-soporte: las escenas se han desarrollado a lo largo de un plano paralelo al soporte, buscando su hilación en la horizontalidad.

Binomio figuración-marco: todos los personajes se someten perfectamente a los límites que les vienen impuestos.

Proporción figuración-marco:

B II 7, 8 y 9: 24 figuras 6 m.

B III 13, 14 y 15: 22 figuras 5 m.

Ornamentación. Tres son los grupos ornamentales, autónomos dentro del conjunto, que pueden señalarse: uno, el motivo de los cortinajes que recorría la zona inferior del ábside; el segundo, la greca que, enriquecida con toda una serie de objetos y animales rítmicamente intercalados, era un a modo de friso delimitador en altura de la estructura narrativa de la nave, pues vestigios suyos se encuentran en ambos muros laterales, así como en el arco triunfal del ábside, en su cara exterior; el tercero, corresponde al lenguaje simbólico-decorativo empleado en las cinco ventanas, concretamente religioso, en las cuatro de la nave, referido a Cristo, la mano de Dios y dos santos, mientras, por su parte, vegetal en la del ábside, delicado tramado de tallos que estructuran sus hojas dentro de círculos enfilados.

Inscripciones. Sobre cada una de las escenas, en las franjas limitadoras, una inscripción seguida ininterrumpidamente explicaba su desarrollo, de las cuales restaban bastante bien conservadas, entre otras, las referentes a (A 1 a 9 y B 15). Aparecen redactadas en caracteres latinos.

Técnica.

Procedimiento: se adoptó el «fresco seco».

Gama cromática: colores verde, negro, blanco, azul, marrón, rojo y amarillo.

Impacto cromático general: el cromatismo es variado, pero con predominio del rojo.

Contornos: rojos y negros.

Psicología. En una verdadera recapitu-

52 lación de todos los datos parciales conseguidos, podemos llegar hasta el trasfondo parológico del artista:

- concepto lineal de la pintura.
- culto a la grafía.
- variada expresividad.
- cultura clásica.

Dado que no pretendemos dilucidar si el pintor de Bagüés es el mismo que decorara Osormort, El Brull o la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe, pues bien claro ha quedado que ello ni lo ha pretendido nadie, ni sería posible en verdad, en la subsiguiente tabla comparativa prescindiremos de los matices para centrarnos exclusivamente en la precisión de coincidencias a nivel de esquema previo: es decir, admitida la diferencia de interpretación personal del lenguaje artístico empleado, vamos a demostrar que tantas y tan importantes concomitancias existen entre Bagüés y Saint-Savin, por todos aceptadas, como entre el propio Bagüés y Osormort, unánimemente silenciadas.

Signos convencionales.

	Bagüés	H
h-h . . .	significa que la estructura es exclusiva de Bagüés.	
h-a . . .	significa que la estructura de Bagüés sólo coincide con la de Osormort.	
h-f . . .	significa que la estructura de Bagüés sólo coincide con la de la cripta de Saint-Savin.	
h-a(f) . .	significa que la estructura de Bagüés coincide a la vez con las de Osormort y de la cripta de Saint-Savin.	
h-b-c-d-e .	significa que la estructura de Bagüés no coincide ni con la de Osormort, ni con la de Saint-Savin, pero sí con la de El Brull, o Belcaire, o Marençà o Navata,	

Iconografía. II.

H

Creación del hombre . . .	h-h	
Dios muestra el árbol del Bien y el Mal	h	(a)
Pecado Original	h-h	
Adán y Eva se avergüenzan de sus desnudeces .	h-h	
Natividad	h-h	
Adoración de los pastores	h	(b)
Epifanía	h	(b)
Presentación al templo . .	h	(b)
Calvario	h-h	
Las tres Marías ante el sepulcro	h	(d)

Anatomía. III.

H

1	92-107/120-150 cm.
2	16-19 cm.
3	5,75-6,5 cabezas
4	h - a
5	h - a
6	h - a (f)
7	h - a (f)
8	h-h
9	h - a (f)
10	h - a (f)
11	h - a (f)
12	h - a (f)
13	h - a
14	h-h
15	h - a
16	h - f
17	h-h
18	h - a
19	h-h
20	h - f
21	h - b

Vocabulario anatómico. IV.

H

1	h - f
2	h - a
3	h - f
4	h - f
5	~ 20 figs./600 cm.
6	h - a

7	h - a (f)
8	h - a
9	h - a
10	h - f
11	h - a
12	h - f
13	h - f

2	h - f
3	h - f
4	h - f
5	h - a
6	h - f
7	h - a
8	h - a (f)
9	—

Ambiente. V.

H

1	h - c
2	h - b
3	h - b
4	h - f
5	h - f
6	—
7	h - f

Accesorios. VI.

H

1	h - g
2	h - d
3	—
4	h-h
5	h - f
6	h - b
7	h - g
8	—

Vestimentas. VII.

H

1	h - b
2	h - a
3	—
4	h - a (f)
5	h - f
6	h - f
7	h - f

Composición. VIII.

H

1	h - f
---	-------

Ornamentación. IX.

H

1	h - a (f)
2	—
3	—
4	h - f
5	h - f
6	—
7	—
8	—

Inscripciones. X.

H

1	h - a (f)
2	h - a (f)
3	h-h

Técnica. XI.

H

1	h - a (f)
2	h - f
3	h - d
4	h - a

Psicología. XII.

H

1	+	(a)
2	—	(a)
3	—	(a)
4	+	(a)
5	—	(a)
6	+	(a) (f)
7	+	(a) (f)
8	—	(a)

9	—	(b-c-d)
10	—	(b-c-d)
11	—	(f)
12	—	(f)
13	+	(a) (f)
14	+	(f)
15	+	(a)
16	—	(b-c-d-e)
17	—	(a)

Una primera estadística global de la totalidad de resultados computados, salvo el apartado de Iconografía, nos proporciona los siguientes datos:

coincidencias entre Bagüés y la cripta de Saint-Savin: 27/97 ... 27,90 %

coincidencias entre Bagüés y Osormort: 23/97 ... 23,71 %

elementos comunes a Bagüés, Osormort y la cripta de Saint-Savin: 15/97 ... 15,46 %

Es evidente que son numéricamente equivalentes los nexos de unión que relacionan a los murales de Bagüés con los de la cripta de Saint-Savin y aquellos otros que los acercan a Osormort.

Ello sólo puede tener una explicación, facilitada por la respuesta que a un análisis parejo, con respecto a la cripta de Saint-Savin proporciona Osormort:

coincidencias: 23/97 ... 23,71 %

La conclusión primera a extraer, constata que prácticamente es idéntico el grado de parentesco estilístico, técnico, estético y psicológico existente entre esos tres núcleos, haciendo imposible su atribución parcial o total a una sola mano.

En una segunda fase de lectura de la tabla comparativa, podemos ad-

venido siendo admitidas hasta el momento como peculiares de un solo maestro, se convierten en genéricas de un ciclo complejo: así, los componentes fisonómicos (III 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12) — no su plasmación en concreto —, sobre los que se sostenía el catálogo de siete obras del Maestro de Osormort, aparecen de nuevo en Bagüés (III 6, 7, 9, 10, 11 y 12).

Pero, tal vez, lo verdaderamente definitorio de estos contactos múltiples supra-individuales, sea comprobar cómo en Bagüés, por una parte, se halla un elevado número de recursos sutiles y difíciles, detectados sólo en los dos sujetos franceses sometidos a estudio y desconocidos, por contra, en los cinco ejemplos catalanes (IV 10, 12 y 13; V 7; VI 5 y 7; VII 2 y 4; XI 2), mientras por otra, la intencionalidad con que se han empleado responde a la mentalidad testimoniada en Osormort, no en aquéllos (IV 11; V 4; VIII 2; IX 2; XI 4; XII 1 y 4).






Y estos dos últimos puntos (XII 1 y 4) pueden simbolizar de modo ejemplar la verdad de esa red de relaciones: mientras los murales de la cripta y las ilustraciones del manuscrito, creativos y originales ambos, revelan un concepto volumétrico y pictórico, dentro de una remota tradición clásica, los conjuntos de El Brull, Marenyà, Navata, Osormort y Bagüés patentizan una mentalidad radicalmente opuesta, reductora de toda plástica insinuación de bulto redondo a estructuras planas, proceso que alcanza su punto de máxima disparidad en Bellcaire, donde la geometrización es absoluta.

A fin de redondear definitivamente la demostración de la hipótesis básica que hemos planteado, introduciremos a continuación unos esquemas gráficos que, sobre todo, visualizarán modélicamente algunas de las coincidencias y disimilitudes cruciales señaladas más arriba entre el trinomio Bagüés/Osormort/cripta de Saint-Savin y Manuscrito de Santa Radegunda:

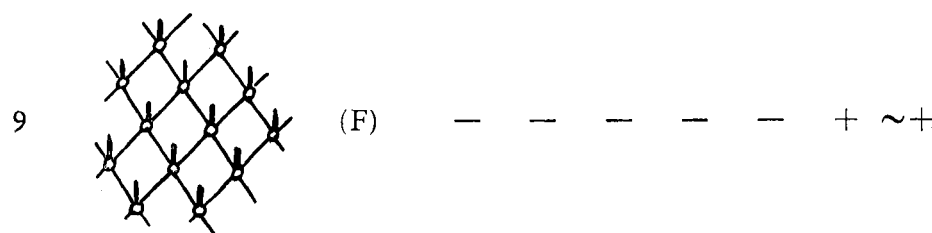
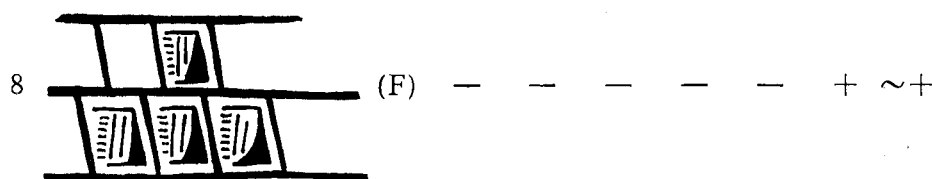
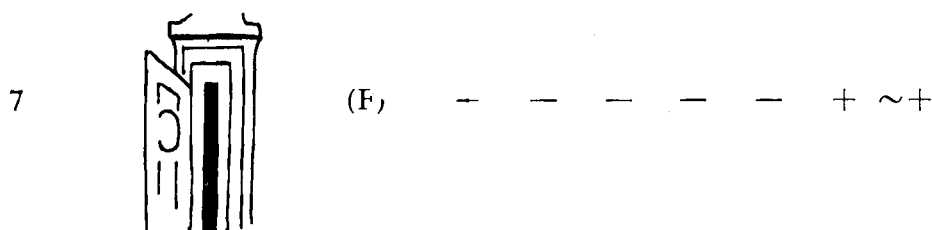
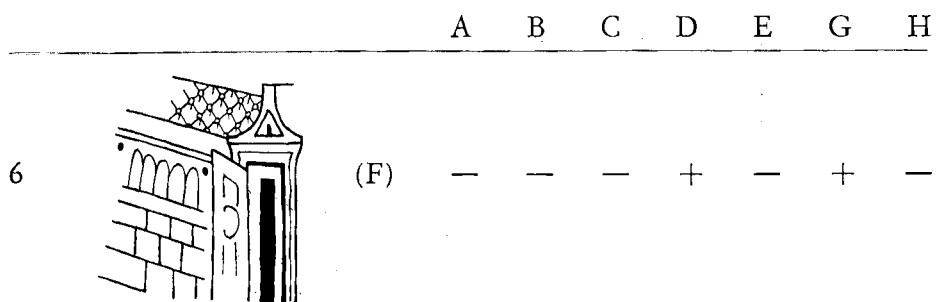
1. El pronunciado abultamiento del vientre y la rotundidad del torso propios de las dos obras poitovianas, sólo reaparecen en Bagüés.
2. Este curioso rasgo caligráfico, a veces esgrimido como arma clave para probar la existencia individual del Maestro de Osormort, vemos cómo se ha-

lla también en dichos murales aragoneses. 55

3. El tratar las entrepiernas a base de ángulos agudos seriados verticalmente, se individualiza en la cripta de Saint-Savin, el Manuscrito de Santa Radegunda y Bagüés, pudiéndose asimismo reencontrar en algunos ábsides catalanes.
4. Modelo muy peculiar de caída en cascada de los pliegues del manto, sólo usado en la cripta de Saint-Savin, el Manuscrito de Santa Radegunda y Osormort.
5. Tipo de pliegue de la túnica de forma trapezoidal, empleado de modo prácticamente unitario en todas las obras del grupo.

			A	B	C	D	E	G	H
1		(F)	—	—	—	—	—	+	+
2		(F)	+	+	—	+	—	+	+
3		(F)	—	+	+	+	—	+	+
4		(F)	+	—	—	—	—	+	—
5		(F)	+	—	+	+	—	+	+

6. La arquitectura vista en perspectiva viene reducida a los dos núcleos poitovinos, amén del intento fallido existente en Marenjà.
7. Las puertas son fundamentales, pues testimonian cómo mientras en los ejemplos franceses responden a un trabajo esmerado y consciente con respecto a las leyes ópticas, en Bagüés y Osormort, por contra, se han ejecutado sin comprender tales principios.
8. Ésta muy específica interpretación de los sillares es rastreable en la cripta de Saint-Savin y el Manuscrito de Santa Radegunda, por una parte, así como en Bagüés por otra, diferenciándose ambos núcleos en el lenguaje plástico al que se recurre: en aquél, pictórico; en éste, lineal.
9. La reducción gráfica que Bagüés presenta de la solución decorativa de los tejados, es subsidiaria de la dictada por los dos sujetos poitovinos.



10. Es crucial comprobar que un mismo ademán absolutamente teatral, cuya complejidad imposibilita cualquier casualidad, se encuentra en los cuatro mejores conjuntos pictóricos estudiados.
11. Este segundo modo de mover los dedos es, frente al anterior, inédito en Bagüés, pero conocido en El Brull.
12. Extraña manera de colocar el pulgar por encima de los dedos anular, cordial y auricular, reconocible en las dos obras francesas, así como en El Brull y Navata.
13. La concepción de la mano extendida como una masa de largos dedos paralelos y autónomos, es común prácticamente a todos los núcleos pictóricos del grupo.
14. Las manos dobladas sobre un

objeto por la acción de cogerlo, sólo se encuentran realizadas con realismo volumetrizador en la cripta de Saint-Savin y el Manuscrito de Santa Radegunda.

15. La independencia de movimiento de los dedos permite formas como ésta, la mano de Santa Radegunda, sólo recontrable en Bagüés.
16. Muy usual en las dos obras del círculo de Poitiers es la progresiva disminución de tamaño de los dedos, desde el índice al auricular, provocando con ello un fuerte impacto volumétrico.
17. La fórmula rebuscada de mover la mano uniendo entre sí los dedos cordial y anular, separados del índice y el auricular, es asimismo exclusiva de las dos obras francesas.

A B C D E F G H

10 (A) — — — — + + +



11 (A) + — — — + + —



12 (F) — + — — + + —

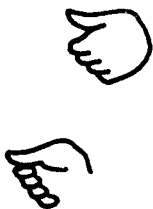


13



(A) + + + - - + +

14



(F) - - - - - + -

15



(G) - - - - - +

16



(F) - - - - - + -

17



(F) - - - - - + -

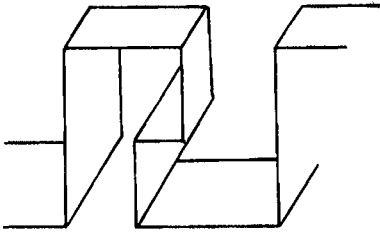
18. La geometría precisa de las grecas sólo ornamenta los murales de Bagüés y la cripta de Saint-Savin, aparte del Manuscrito de Santa Radegunda.
19. El motivo de un vegetal estilizado, convertido en una rítmica ondulación decorativa, es

común a Bagüés, Osormort, El Brull y la cripta de Saint-Savin.

20. La solución a la que se ha recurrido para representar el suelo es idéntica en Osormort, El Brull, Belcaire y Bagüés.

A B C D E F G H

18



(G) — — — — — ~+ ~+

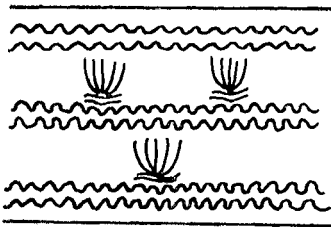
19



(A)

+ — — — + — +

20



(A) + + — — — — ~+

La conclusión definitiva de éste nuestro estudio, que debe consistir, en sentido estricto, en el planteamiento de una nueva hipótesis de trabajo, abierta a los especialistas en el tema para su inmediata y pública discusión constructiva, puede enunciarse en estos términos: se ha demostrado racionalmente la existencia de un círculo pictórico coherente dentro de sí mismo, integrado, de momento, por ocho obras, de las cuales dos — el Manuscrito de Santa Radegunda y los murales de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe — tanto por su elevada calidad, como por la estrecha relación de sus contactos,

pueden calificarse de célula axial, en torno de la cual dependerían, a un nivel más secundario y subsidiario, una serie de murales dispersos por tierras de Cataluña y Aragón — Osormort, Belcaire, Marenyà, Navata, El Brull y Bagüés — unidos mutuamente más por los comunes modelos seguidos, que por los propios resultados logrados, implicando este planteamiento la puesta en duda sistemática del enfoque que ha venido hasta la actualidad compartimentando en supuestas personalidades nuestra pintura románica catalana.